Tudor CARANFIL

ISTORIA CINEMATOGRAFIEI ÎN CAPODOPERE

VÎRSTELE PELICULEI

5

De la „Cetățeanul Kane" la „Trăiască Mexicul!"
(1939-1979)

CINEMA

POLIROM

Tudor CARANFIL

ISTORIA CINEMATOGRAFIEI ÎN CAPODOPERE

VÎRSTELE PELICULEI

5

De la „Cetățeanul Kane" la „Trăiască Mexicul!" (1939-1979)

Ediția a II-a adnotată și adăugită

528121
T80 514
ALE
1012205
BCU IASI

POLIROM
2012

TUDOR CARANFIL (n. 1931, Galaţi), critic şi istoric de film. Absolvent al Facultăţii de Filosofie la Universitatea din Bucureşti, s-a specializat, ulterior, în filmologie. Din 1959 a fost criticul cinematografic al cotidianului *Informaţia Bucureştiului* unde, între 1960 şi 1970, a redactat săptămînal pagina de cinema intitulată „Carnet de cinefil". În 1962 fondează primul cinematograf de arhivă din Bucureşti (Prietenii filmului) pe baza căruia va fi creată, doi ani mai târziu, Cinemateca Română. Din 1970 activează, cu precădere, în televiziune, unde realizează, între 1972 şi 1977, un popular magazin săptămînal de cultură cinematografică intitulat „Vîrstele peliculei", emisiune continuată din 1990 până în 1997. Alte cicluri de emisiuni TV iniţiate: „Istoria unei capodopere", „Povestea unui gag", „Dicţionar cinematografic", „Amfiteatrul artelor", „Traveling peste timp", „Telefilmoteca de Aur" ş.a.m.d. Din 1966, cu *7 capodopere ale filmului mut* demarează apariţia unei lungi serii de volume dedicate istoriei cinematografiei printre care se numără *F.W. Murnau* (1968), *Vîrstele peliculei, o istorie filmului în capodopere* (vol. I-IV, 1982-1998), *Cetăţeanul Kane. „Romanul" unui film* (1978), *In căutarea filmului pierdut* (1988, volum distins cu Premiul ACIN), *Dicţionar de filme româneşti* (2002; ediţia a II-a, 2004), *Dicţionar universal de filme* (2002; ediţia a II-a, 2003; ediţia a III-a, 2008), *Pe aripile vîntului* (2003).

În căutarea filmului pierdut (1988) înlătură o serie din erorile istoriografiei privitoare la naşterea filmului românesc de ficţiune cu ajutorul celui mai bogat depozit de informaţii cu privire la începuturile cinematografiei româneşti lăsat moştenire de marele actor Aristide Demetriade şi redescoperit în august 1985 la pictoriţa Tanţi Demetriade.

Din 1970, Tudor Caranfil e solicitat anual la Festivalul internaţional de la Karlovy Vary, din 1980 este invitat permanent al Festivalului de la Berlin, unde a fost inclus frecvent în juriul FIPRESCI, din 1993 e corespondent permanent al presei româneşti la festivalul de la Cannes şi, în aceeaşi calitate, participă la multe alte festivaluri cinematografice internaţionale (Los Angeles, Locarno, Oberhausen, Cottbus, Lübeck, Namur, Rotterdam, Odesa, Kiev, San Francisco), precum şi la principalele festivaluri de film din România (Mamaia, Costineşti, TIFF etc.).

În 2011 i s-a acordat Premiul „D.I. Suchianu" pentru întreaga carieră de critic şi istoric de cinema.

Este tatăl regizorului de film Nae Caranfil.

0 7 NOV. 2013

Lui Nae, fiorul emoției,
„moștenire Ligiei…”

Mulţumiri

Autorul ţine să aducă mulţumiri, şi pe această cale, pentru ajutorul plin de solicitudine acordat în cursul documentării sale, Bibliotecii Academiei Române, Arhivei Naţionale de Filme, Arhivei de filme din RDG, secţiei de film a Muzeului de Artă modernă din New York, Bibliotecii franceze şi Bibliotecii americane din Bucureşti. El îşi exprimă, de asemenea, gratitudinea faţă de următoarele persoane: Hans Barth, Radu Bogdan, Sorina Dîrlău, Floarea Ioan, Beatrice Kiselef, Viorica Matei, Cornelia Măxineanu, Marin Pîrîianu, Andreea Raianu, Adriana Rotaru, Elena Vitkievici – Bucureşti; A.D. Golovnia, Iulia Solnţeva – Moscova; Lillian Gish, Eileen Bowser – New York; Lotte Eisner, Marcel Martin – Paris. Deosebită recunoştinţă istoricului britanic de cinema Kevin Brownlow, care i-a pus, cu generozitate, la dispoziţie nu numai filme inaccesibile, ci şi note de studiu personale, încă nepublicate.

În loc de prefaţă

Mărturisirea unui octogenar...

Sînt adesea deranjat de o întrebare jurnalistică provocatoare: cîte volume urmează să aibă proiectul de la Polirom? E timpul să nu mai ocolesc adevărul, cît o fi el de incomod. Istoria aceasta a cinematografiei, care, în timpul apariţiei ei, a avut cinstea să figureze printre proiectele recomandate editorilor de către Federaţia Internaţională a Presei Cinematografice, va rămîne neterminată, pentru că nici n-avea cum să fie „terminată"! Unde şi cum s-ar putea încheia istoria cinematografiei, cînd ea curge mereu, ca unda lui Heraclit? O viaţă de om n-o poate acoperi, fie şi pentru că ea colectează mereu noi pagini şi noi cotituri. Şi-apoi, o viaţă de om nu e egală în sine. Vin şi timpuri cînd mîna şi gîndul tremură, chiar dacă locul plaivazului l-a luat claviatura computerului.

Cînd vine vremea să nu mai ocolesc răspunsul la întrebarea incitantă de mai sus, îmi amintesc, ca de un avertisment, de un regretat istoric al artei, dublat de un remarcabil literat. El începuse o istorie a teatrului românesc în care a surprins pictural atmosfera secolului al XIX-lea şi a creat veritabile portrete. Acel prim volum era fermecător. Dar au urmat, apoi, pînă în 1981, alte şapte, din ce în ce mai seci, devenite în cele din urmă un catalog de spectacole, de directori, de distribuţii. Deşi foarte util în documentare, nu mai era totuşi obiectul de retrăire care mă fascinase, ci un fişier arhivistic. Se volatilizase, treptat, fiorul esenţial, suflul viu al operei. Forţa creatoare a istoriografului părea epuizată. Îi rămăsese doar reflexul hărniciei.

Bun şi el, dar n-aş vrea să repet eroarea. Opresc dar *Vîrstele peliculei* aici! Mai departe, depene-le alţii. La 80 de ani refuz să-mi dau în spectacol senectutea.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Le opresc evocînd cinci cazuri, poate, în economia cărții, departe de o integrală reprezentativitate, dar la fel de pasionante în anvergura lor.

Important de reținut – datarea fiecăruia dintre filmele volumului se face nu folosind anul (anii) turnării, ci cel al ieșirii pe ecrane, ceea ce provoacă, mai ales în acest volum, posibile aparente decalaje. Este nu numai cazul unicei aventuri cinematografice neterminate a scriitorului André Malraux *L'Espoir/Sierra de Teruel* (începută în 1938, dar cu premiera abia în 1945), ci și al lui *¡Que viva México!*, început în anii '30, aruncat pe ecrane în cîteva forme diferite, dar neautorizate, numărînd deci, cum se va vedea, cîteva premiere diferite, dar datat în funcție de ultima sa versiune, cea mai fidelă proiectului, a lui Grigori Aleksandrov, din 1979. De aceea, cu toate că a fost filmat la finele anului 1930, ne și încheie „vîrstele", după *Verdoux* și *Al 41-lea*.

Atît!...

Firește că ar fi fost posibile încă multe alte filme, asupra cărora merită să ne oprim. Spre sfîrșitul istoriilor mele, cu respirația întretăiată, recunosc că, în bună măsură, alegerea a făcut-o timpul. Oare nu așa se întîmplă de obicei?

Mulțumind cititorilor care au rămas fideli reeditării, din 2009 pînă în 2012, și în primul rînd Editurii Polirom, care a inițiat-o și n-a întrerupt-o, pun punct acestor evocări cu speranța că ele, poate, vor mai stîrni interesul unor generații viitoare de cinefili care le vor scoate, cînd și cînd, din ațipirea înșelătoare a raftului de bibliotecă.

Cetăţeanul Kane
(*Citizen Kane*)

de Orson Welles (1915-1985)

SUA, 1941. *Producător şi regizor*: Orson Welles. *Scenariu*: Herman J. Mankiewicz şi Orson Welles. *Imagine*: Gregg Toland. *Scenografie*: Van Nest Polglase. *Montaj*: Robert Wise şi Mark Robson. *Muzică*: dirijată şi compusă de Bernard Herrmann. *Distribuţie*: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Ray Collins, George Coulouris, Ruth Warrick, Everett Sloane, William Alland.

Aviz cititorului

Eseul nostru încearcă, de astă dată, să aplice evocării evenimentelor autentice metoda experimentată de înşişi autorii filmului *Cetăţeanul Kane*. Se ştie că Orson Welles şi Herman Mankiewicz au dorit să scrie un film „prismatic", personajul principal fiind definit printr-un număr de mărturii diferite şi chiar contradictorii. Tocmai această suprapunere a diverselor puncte de vedere, tocmai această multitudine de perspective conferă un relief particular imaginii lui Charles Foster Kane. În mod analog – şi acesta este, poate, unul dintre

principalele elemente inovatoare pe care încearcă să le aducă lucrarea noastră – filmul *Cetăţeanul Kane* este privit aici din patru puncte de vedere diferite, corespunzătoare celor patru „capitole" ale „romanului" cinematografic pe care vi-l propunem: „Orson" (Welles), „William" (Randolph Hearst), „Herman" (Mankiewicz) şi „Marion" (Davies). Patru destine autentice care se suprapun mereu, se confruntă, se împletesc cu lumea ficţiunii filmului, conferindu-i un relief deosebit. Am sperat ca această metodă să-i asigure cititorului, indiferent dacă a văzut sau nu filmul, dacă este sau nu pasionat de problemele specifice artei ecranului, imaginea stereoscopică a vieţii înseşi.

Orson

„În seara nebuniei, gol şi clar
Întregul spaţiu dintre lucruri
are croiala vorbei mele.
Croiala vorbelor unui necunoscut
Un vagabond care-şi dezleagă
de la gît cureaua
pentru a prinde în arcan ecoul..."

Paul Éluard

„Am vrut doar să vă sperii!"

„De opt zile trăim cu toţii în umbra aparatului de radio... Anunţă veştile cele mai înfricoşătoare, de parcă ar fi vorba de cele mai obişnuite evenimente..." – nota, în jurnalul său, la 10 septembrie 1938, un ilustru european, André Maurois. Nici dincolo de Ocean lucrurile nu stăteau altfel în sumbra toamnă a anului 1938, toamna acordului de la München. Era din ce în ce mai evident pentru toată lumea că războiul devenise inevitabil. Americanul încă se mai simţea privilegiat, avea un primejdios sentiment de relativă siguranţă,

reflexe de spectator, poate chiar de arbitru. Ofensiva insolentă a fascismului? Era treaba europenilor! Noul Continent se afla pe altă Planetă, în galaxia Neintervenţiei. Cînd, sfidînd tocmai această stare de spirit, Chaplin a anunţat că intenţionează să turneze un film satiric despre Hitler, temutul oficiu de cenzură Hays l-a avertizat că risca să aibă necazuri. Neintervenţia rămînea piatra unghiulară a politicii americane!

Resemnaţi, astfel, în faţa arbitrarului, americanii se obişnuiseră, în toamna anului 1939, cu gîndul că, în orice clipă, un crainic le-ar fi putut vesti, cu voce „albă", neutră, încă o devastare a unei ţări, sub pretextul – firește! – al „protecţiei civililor", altă neverosimilă modificare în atlasul politic al lumii, pînă la totala dispariţie a unui stat, ca în urma unui cataclism geologic.

Spectrul războiului iminent zămislea coşmaruri şi oamenii păreau din ce în ce mai înclinaţi să dea crezare şi celor mai fantastice zvonuri pe care – neputincioşi, cum erau, în faţa absurdului – ajungeau să le confunde cu buletinele de informaţii de la radio. Era un coşmar pe care mijloacele de comunicare în masă, deşi lipsite încă de forţa de penetrare a televiziunii, îl strecurau, seară de seară, mereu mai adînc, în fiecare casă... Dar acelaşi radio-receptor putea să mai fie şi mijloc de evadare din realitatea obsedantă a momentului. Astfel era săptămînala emisiune a tînărului om de teatru Orson Welles, care se evidenţiase mai ales datorită forţei ei particulare de propulsie în zonele imponderabile ale fanteziei.

În acei ani cînd televiziunea nu exista încă decît ca experiment, ambiţiosul autor de emisiuni dramatice îşi adjudecase, pe calea undelor, o audienţă pe care o sală obişnuită de spectacole nici în vis nu i-ar fi putut-o asigura.

Vremurile erau însă atît de grele, nervii într-atît de încordaţi, încît pînă şi emisiunea lui Welles părea, iremediabil, contaminată de tristeţe. Atmosfera încărcată prevestea furtună.

Şi în această stare de tensiune, în seara zilei de 30 octombrie 1938, a pornit pe antenă către auditori următorul anunţ al postului de radio „Columbia":

Doamnelor şi domnilor, vi-l prezentăm pe Orson Welles în piesa *Războiul lumilor*, dramatizare după romanul lui Herbert G. Wells...

După o scurtă pauză, s-a făcut auzită vocea gravă, sonoră, impresionantă a tînărului realizator:

Ştim azi că, la începutul secolului XX, lumea noastră era îndeaproape supravegheată de inteligenţe mult superioare omului. Eram din ce în ce mai îngrijoraţi de pericolul extraterestru. Ne ştiam cercetaţi, aşa cum şi noi, pămîntenii, cercetăm la microscop dezvoltarea vieţii într-o picătură de apă. Cu toate acestea, oamenii continuau să-şi vadă de treburile lor mărunte.

Nimeni nu se gîndea cît sîntem de slabi şi de neînsemnaţi, că originea şi forma ne vin din neantul timpului şi spaţiului. În vidul teoretic al minţii noastre nici nu bănuiam că ar putea exista şi inteligenţe superioare nouă, aşa cum sîntem şi noi superiori animalelor junglei. Intelecte vaste, lucide, lipsite de simţăminte, minţi care ar putea urzi planuri împotriva lumii noastre...[1].

Aşa a început, în seara zilei de 30 octombrie 1938 transmisia la CBC „Columbia". Numai că, la aceeaşi oră, NBC, companie de radio rivală, programase una dintre cele mai populare emisiuni de varietăţi, cea a lui Charlie McCarthy, personaj de un comic abundent şi gros, o marionetă manipulată de un celebru ventriloc, Edgar Bergen, care smulgea hohotele de rîs ale milioanelor de ascultători. Oamenii simţeau nevoia să rîdă, or dramatizarea lui Orson Welles numai aşa ceva nu le făgăduia. Nu-i de mirare că majoritatea covîrşitoare a radio-ascultătorilor îl urmaseră pe năstruşnicul Charlie McCarthy, în timp ce neobişnuita adaptare a lui Welles îşi continua cursul sinuos şi obişnuit. Obişnuit, în măsura în care toate montările sale SF de pînă atunci recurgeau cam la aceeaşi manieră: Welles povestea ceva, cu vocea sa gravă, care treptat, pe măsură ce intervenea tensiunea aventurii, devenea profundă. De astă dată însă, s-a petrecut ceva neobişnuit. În loc ca, după introducere, să intre în antenă eroii istoriei, a intrat un crainic:

Transmisia noastră este recepţionată defectuos în unele zone ale ţării. S-au semnalat, în această seară, interferenţe ale lungimilor de undă, pricinuite de zona depresionară din statele de nord-est... Temperatura maximă: 66 de grade; minima: 48. Şi acum veţi fi invitaţii noştri la hotelul „La Plaza" din New York, unde cîntă, pentru dvs., orchestra Raymond Raquello. Ascultaţi, pentru început, *La Paloma...*

Cîţi oare vor fi remarcat subtila manipulare a tînărului realizator care, printr-un neutru buletin meteo, izbutise să treacă de la timpul trecut al relatării la prezentul nemijlocit, de la planul distanţat al retrospectivei la cel al actualităţii. Un timp nu s-a mai auzit, dealtfel, decît langurosul şlagăr sud-american, pentru ca, pe neaşteptate, momentul muzical să fie sfîşiat de intervenţia crainicului de la CBS:

Întrerupem programul muzical pentru un important buletin de ştiri: La ora 19.40, profesorul Pearle din Illinois a remarcat în spaţiul cosmic explozii de gaze incandescente, protuberanţe ale planetei Marte. Gazul, care pare a fi hidrogen, se îndreaptă cu o viteză ameţitoare spre Pămînt. Profesorul Pearson de la Observatorul Princeton confirmă întru totul observaţiile colegului său din Illinois. Dl Pearson aseamănă fenomenul cu flama unei arme de vînătoare. Să ne reîntoarcem însă la plăcutele noastre gazde de la hotelul „La Plaza", formaţia Raymond Raquello...

Philips! Dar ştiţi dvs. ce rezonanţă avea, pe atunci, numele acesta în rîndul ascultătorilor americani? Era reporterul care devenise celebru datorită descrierii, ca martor ocular, a catastrofei faimosului Zeppelin, dirijabil dezintegrat pe cerul New Yorkului în cîteva fracţiuni de secundă. Carl Philips devenise prototipul ziaristului care înlocuia condeiul cu microfonul, al reporterului „pe viu", „în direct", cu reflexe fulger de pilot de vînătoare şi verb viguros şi tensionat de pamfletar. Dacă Philips era la Princeton, atunci acolo era de aşteptat un eveniment senzaţional... Şi, pe cînd orchestra Raquello îşi continua programul mediocru, ascultătorii îşi aşteptau, cu sufletul la gură, reporterul preferat.

Bună seara! La microfon, Carl Philips. Mă aflu într-o cameră hemisferică a Observatorului Universităţii Princeton. În faţa mea e plasată complicata instalaţie a unui uriaş telescop. Ceea ce auziţi acum e zgomotul ceasului astronomic. Lîngă mine, profesorul Pearson tocmai studiază prin lentilele acestuia. Nu poate fi inoportunat în timpul observaţiei, cu atît mai mult cu cît e în legătură şi cu alte observatoare. Va trebui deci să avem răbdare... Să încercăm totuşi acum.

— Pot să vă pun o întrebare?

— De ce nu, dle Philips?

— Atunci spuneţi-ne ce aţi văzut în jurul lui Marte?

— Mai nimic... Discuri roşii cu linii albastre. Marte e acum foarte aproape de Pămînt. Noi, astronomii, spunem că este „în opoziţie".

— Şi ce ar putea însemna, după dvs., acele linii albastre?

— Nimic îngrijorător! Erupţii de gaze incandescente, rezultat al condiţiilor de pe Marte.

— Ca om de ştiinţă, credeţi în posibilitatea vieţii pe planeta Marte?

— Ce să zic?... Şansele ar fi cam de unu la mie.

— Cum de apar, atunci, erupţii de gaze pe o planetă cu un relief atît de regulat?

— Asta nu ştim încă... Nimeni nu v-ar putea răspunde în actualul stadiu al cunoştinţelor noastre despre Univers.

— Scuzaţi-mi ignoranţa... dar la ce distanţă e Marte de noi?

— Aproximativ 70 de milioane de kilometri.

— Distanţa pare liniştitoare... O clipă, stimaţi ascultători. Interlocutorul meu tocmai a primit un mesaj. Vă reamintesc că mă aflu, cu microfonul nostru, la Observatorul Astronomic Princeton, unde stau de vorbă cu celebrul savant, profesorul Pearson... Pot arunca o privire asupra textului, domnule profesor?

— Desigur!

— Telegrama a fost expediată de dl Gray de la Muzeul de Istorie Naturală: „Se pare că Pămîntul va fi lovit de un meteorit la aproximativ 60 de km de Princeton. Rugăm supravegheaţi zona!...". Ar putea fi vreo legătură între meteoritul anunţat şi misterioasele perturbaţii de pe Marte?

— Poate că da... Deşi, tot atît de bine, s-ar putea să fie vorba de o simplă coincidenţă. Vom şti cu precizie abia după răsăritul soarelui...

— Mulţumesc, domnule profesor. Am transmis de la Observatorul Astronomic Princeton. Aici Carl Philips, care dă legătura studioului din New York, după o convorbire cu renumitul profesor Pearson...

Rolul profesorului şi-l rezervase Orson însuşi, dar cîţi l-ar fi putut recunoaşte? La drept vorbind, numele „renumitului" profesor nu le-ar fi spus nimic nici măcar iniţiaţilor în astronomie. Prestigiul Universităţii Princeton îi împrumuta însă din aura sa, îi dădea rezonanţă. Şi ostentaţia cu care astronomul încerca să se sustragă răspunsurilor, prin formule vagi ca „nu putem şti... e prematur... vom vedea mai tîrziu..." – aproximaţia prudentă, afectarea dorinţei de a păstra calmul în pofida unei alarme surde creau o insinuantă stare de nelinişte acelora dintre auditori pe care neobişnuita adaptare literară, sub forma unor comunicate şi interviuri, îi făcuse să dea uitării ficţiunea *Războiului lumilor.* Nu era, în definitiv, şi aşa, destulă ameninţare de război în lume? Mai era nevoie şi de una cu marţieni? De altfel, dramatizarea după Wells demarase lent, primele momente ale transmisiei radiofonice îi păreau banale auditorului mediu. Spectatorul era împins premeditat spre limita plictisului, ca într-o ambuscadă, pentru a fi cu atît mai eficace surprins, ulterior, de accelerarea acţiunii. Nu-i de mirare că marea majoritate a americanilor „aşezaţi" preferaseră emisiunea veselă a lui McCarthy, presărată cu anecdote nostime despre soacre acre şi scoţieni zgîrciţi, emisiune care, din poantă în poantă, înainta tot mai ostenită spre finalul ei... Iar pe CBS, după un interludiu muzical oferit de somnolenta orchestră Raquello, vocea crainicului de radio se auzi din nou:

— Avem legătura cu Grover's Mill, New Jersey.

— Carl Philips vă vorbeşte de la Grover's Mill, mică localitate aflată la cca 20 de kilometri de Princeton. Nu ştiu cum v-aş putea descrie ceea ce văd... Pare a fi ceva din *O mie şi una de nopţi*! Şi totuşi încă n-am văzut totul, fiindcă abia am sosit. Cum să vă spun?... Cred că ăsta ar fi... da, ăsta e obiectul care a lovit Pămîntul cu o forţă extraordinară. În jurul său totul e pîrjolit... Ceea ce vedem nu mi se pare a fi un meteorit. Aduce mai curînd cu un cilindru uriaş. Are un diametru de... cît, domnule profesor?

— Cam 28 de metri.

— Deci 28 de metri, apreciază profesorul Pearson de la Observatorul Princeton. Este făcut din... N-am mai văzut pînă acum un asemenea

metal. Are o nuanţă alb-gălbuie... Mulţimea încearcă să se apropie de cilindru, deşi poliţia depune eforturi s-o oprească...
— La o parte! La o parte!

Cam în acest moment lua sfîrşit pe canalul postului NBC, într-o scăpărare de calambururi, emisiunea lui Charlie McCarthy. Ulterior, comentatorii au apreciat că ea fusese urmărită de peste 95% dintre ascultători, în timp ce transmisia lui Welles nu întrunise, la începutul ei, decît vreo 5%. Numai că, odată epuizat programul ventriloculului, NBC a propus publicului un moment publicitar subvenţionat de un celebru trust al cafelei. Ca la comandă, mulţimea ascultătorilor a întors comutatoarele pe lungimea de undă a „Columbiei", fiind astfel proiectată direct în misterul evenimentelor de la Grover's Mill. Vocea binecunoscutului Carl Philips căpătase accente stranii în timp ce punea, precipitat, întrebări:

— Şi ce s-a mai întîmplat, apoi, dle Wilson?
— Am auzit ceva...
— Dar ce anume?
— Un sunet greu de reprodus. Ca cel al unei petarde detonate de 4 iulie. M-am dus la fereastră şi am crezut că visez. Tocmai atunci s-a prăbuşit un obiect verzui.
— V-a fost frică?
— Sigur. M-am temut.
— Mulţumesc, dle Wilson... Aş vrea, stimaţi auditori, să vă pot reda atmosfera fantastică a acestui eveniment. Maşinile sosesc cu zecile neîntrerupt. Locul în care a căzut corpul incandescent este ca o pată luminoasă în mijlocul pădurii. Deşi obiectul nu-i fierbinte. Cîţiva, mai curajoşi, s-au şi apropiat, în acest moment, de el. Cineva vrea să-l atingă. Un poliţist i s-a împotrivit. Zgomotul pe care-l auziţi vine de undeva din interiorul obiectului. Am să mut microfonul şi mai aproape! Auziţi?... Ne-aţi putea explica acest zgomot, domnule profesor?
— Ar putea fi produsul răcirii inegale a suprafeţelor metalice...
— Deci credeţi că ar fi metal?
— Ştiu şi eu?... În orice caz, aşa pare.
— Şi totuşi... Aşteptaţi o clipă. Ceva sau... cineva s-a zărit în deschizătură. Cred că ar putea fi... Doamne! S-a ivit ceva din umbră, ca un

şarpe enorm. Încă unul... Sînt ca nişte monştri. Acum le disting bine corpurile... groase... gelatinoase... Nu-i pot descrie. Nici nu-i mai pot privi. Au ochi negri, pleoapele verzi, gura enormă. Îşi tîrăsc trupurile pe pămînt. Se îndreaptă către gloata care dă înapoi. Este o experienţă unică în istoria umanităţii. M-am retras, cu microfonul, cît am putut. Întrerup transmisia pînă voi găsi un loc mai sigur... Voi reveni!

Legătura cu Grover's Mill fusese întreruptă spre exasperarea ascultătorilor care nu mai înţelegeau nimic. Lumea s-a întrebat, mai tîrziu, cum a fost posibilă izbucnirea panicii din seara de 30 octombrie 1938. Dacă parcurgem scenariul lui Orson Welles, ne-am putea întreba cum ar fi putut fi evitată! E adevărat că punctul de atracţie al spectacolului lui McCarthy, care a făcut ca publicul să pătrundă, neavizat, în transmisia lui Welles, n-ar fi putut fi prevăzut. Totuşi, chiar făcînd abstracţie de acest imprevizibil accident, prea fuseseră savant dozate alarma, sentimentul de nesiguranţă, prea li se sugerase, perfid, auditorilor că li se ascunde, mereu, ceva, prea era mereu mai insistent reporterul şi mereu mai în eschivă omul de ştiinţă, prea sunau din ce în ce mai confuz interviurile.

38 de ani mai tîrziu, un cineast temerar, Joseph Sargent, a reconstituit faimoasa emisiune a lui Orson Welles, cu mijloacele filmului de televiziune. *Noaptea care a zguduit America*, cum s-a intitulat „teleplay-ul", a fost difuzat şi în România. Mi s-a părut semnificativ faptul că, pentru a preîntîmpina eventuala nelinişte a telespectatorilor prinşi în plasa diabolicului scenariu al lui Welles, Sargent a resimţit nevoia intercalării în miezul filmului său a următorului anunţ:

> Filmul pe care îl vedeţi este reconstituirea radioemisiunii *Războiul lumilor.* Piesa a stîrnit panică în America anului 1938. Faptele sînt reale. Întreruperile pentru ştiri, simulate.

În 1938 însă, Welles nu-şi luase nici o măsură de protecţie analoagă. Sensibilizat de febra evenimentelor politice şi derutat de măiastra mistificare a realizatorului, publicul, cele 27 de milioane

de familii americane care urmăriseră cu sufletul la gură nemaipomenitele întîmplări de la Grover's Mill, era ca un depozit de pulbere căruia îi mai trebuia să ia foc, numai o scînteie... Şi scînteia, orchestrată cu premeditare în studiourile CBS, nu întîrzie:

— Chiar în clipa aceasta am primit un mesaj telefonic de la Grover's Mill: 40 de oameni, dintre care 16 pompieri, şi-au pierdut viaţa. În acest moment, generalul Montgomery Smith, comandant al districtului militar New Jersey, face o declaraţie:

— Guvernatorul statului mi-a încredinţat zona situată între Princeton la est şi Jamesborough la vest. Nimeni nu mai poate pătrunde în acest perimetru fără un permis special, începînd de la ora 21!

Şi, din nou, vocea crainicului:

Legătura radio cu Grover's Mill continuă să fie întreruptă... Ascultaţi, între timp... Nu! Chiar în clipa asta avem legătura. Repede!

Apoi, glasul precipitat al lui Philips:

Profesorul Pearson, instalat într-o vilă din oraş, îşi expune punctul de vedere ştiinţific despre aceste – cum să le spun?... – întîmplări.

Şi Pearson:

Punct de vedere ştiinţific? Ştiinţa nu ne poate explica nimic despre creaturile din cilindru! Originea, natura şi ţelul venirii lor aici ne rămîn necunoscute. Doar despre arma lor de distrugere v-aş putea spune, eventual, cîte ceva... Nava lor produce un jet de căldură dirijat în orice direcţie ar voi-o. Acest jet pare reflectat de o oglindă parabolică dintr-un metal necunoscut nouă. Asta ar fi explicaţia mea... În orice caz, dacă nu sînt oprite, aceste creaturi vor năvăli peste dvs., oriunde v-aţi afla. Nu există loc în care să vă simţiţi în siguranţă.

În momentul acesta îşi părăseau casele, înnebunite de groază, primele familii de pe teritoriul statului New Jersey, pornind zănatic pe şosele, iar centrala telefonică a studioului „Columbia" se blocase,

nemaiputînd răspunde apelurilor. Crainicul postului CBS îşi continua însă, netulburat, buletinul de ştiri:

În New Jersey a fost proclamată, la această oră, starea de urgenţă. Bătălia de la Grover's Mill a luat sfîrşit! Din cei 7.000 de oameni care au luptat, cu eroism, împotriva misterioasei nave, au supravieţuit 129. Restul au pierit carbonizaţi. Este posibil ca pînă spre dimineaţă numărul victimelor să se modifice. Monstrul se deplasează acum spre centrul statului... Primim un anunţ foarte important: La microfon, Ministrul de Interne!
— CETĂŢENI AI NAŢIUNII!!!

Vorba precipitată, uşor peltică, împleticind consoanele, a Ministrului de Interne era uşor de recunoscut. Şi nu prea dificil de reprodus pentru Jim Harrison, actor căruia Welles intenţionase, iniţial, să-i ceară să-l imite chiar pe preşedintele Roosevelt şi numai în urma insistenţelor conducerii studioului s-a mulţumit să-i atribuie identitatea unui membru al Guvernului Statelor Unite.

— Mă adresez vouă, simpli cetăţeni şi funcţionari publici! Nu cedaţi şi nu vă lăsaţi cuprinşi de panică. Bravele noastre trupe sînt la postul lor. Să ne îndeplinim, fiecare, datoria! Numai cu o naţiune unită, decisă să reprezinte supremaţia omului pe Pămînt, putem înfrunta un asemenea adversar distrugător...

Către sfîrşitul discursului – pe la ora 20.30 – Taylor, directorul de programe al CBS, a primit un telefon urgent în regie. Cei care erau de faţă au remarcat cum şi-a strîns buzele, părăsind în goană studioul. Cînd, cinci minute mai tîrziu, reveni palid ca moartea, norii de fum se ridicau spre cer în Newark, matahale din Marte cît zgîrie-norii înaintau pe autostradă spre New Jersey, gata să traverseze fluviul Hudson. Sentimentul celor din studio era că emisiunea decurgea admirabil, dar gradul adevăratei reuşite îl aflase doar Taylor, care primise ordin s-o întrerupă, fără nici o explicaţie. Finalul era aproape. Cu casca la urechi, Orson flutura scenariul plin cu adnotări, indica intrarea interpreţilor, a zgomotelor şi

cortinelor muzicale. Sub bagheta lui, marţienii trecuseră Hudsonul, ceaţa grea acoperea oraşul, urlau disperat sirene de vapoare, în vreme ce ultimii refugiaţi se aruncau în valurile portului New York, un actor se sufoca, eroic, în faţa microfonului după care se auzea vocea unui radioamator venită de Dumnezeu ştie unde: „Mai e cineva în antenă? Mai e cineva pe lume?...". Debandada, incontrolabila isterie colectivă se declanşaseră. Pe arterele supraaglomerate ale metropolei, automobilele goneau bezmetic, lifturile zgîrie-norilor se blocau între etaje, oamenii se încăierau, sălbatic, la staţiile de benzină. Într-o biserică din Indianapolis, o femeie a intrat urlînd isteric: „New Yorkul e distrus!". La Pittsburg, un soţ cumsecade, întors acasă pe la jumătatea emisiunii, şi-a găsit consoarta strîngînd spasmodic un flacon cu otravă: „Mai bine s-o fac singură decît să mă omoare ei!". În noaptea aceea încărcată de electricitate, puţini au mai apucat liniştitorul anunţ al postului CBS transmis, de altfel, şi acesta, la cererea poliţiei:

> Îl ascultaţi pe Orson Welles în piesa *Războiul lumilor*, dramatizarea romanului lui Herbert G. Wells. Aici postul de radio CBS! Repetăm: ascultaţi o dramatizare după *Războiul lumilor* de Orson Welles!!!

Era mult prea tîrziu! Victimele panicii se aflau de acum pe drumuri, încercînd să străpungă cît mai adînc noaptea cu farurile pentru a evita o nedorită întîlnire cu... marţienii! Cîţi dintre ei vor mai fi recepţionat frumoasa intervenţie finală a lui Orson Welles?

> Piesa noastră a fost un simplu divertisment. Am vrut să sărim ca dintr-un tufiş speriindu-vă... Bau! Nu v-am putut vedea luînd-o la fugă. Ne-am oprit totuşi aici, pentru ca nu cumva să vă treacă prin minte să devastaţi postul de radio Columbia. Vă rugăm să ne credeţi că n-am dorit să luaţi lucrurile chiar în serios. Atît radioul, cît şi teatrul nostru Mercury vă rămîn deschise...
> Ne luăm rămas-bun, invitîndu-vă să reţineţi lecţia acestei seri: monstruosul invadator din sufrageria dvs. n-a fost decît o ficţiune. Nu vă temeţi. N-a venit încă nimeni! N-au fost marţienii, ci doar imaginaţia dvs...

Gările, agenţiile telegrafice, poşta, telefoanele, posturile de poliţie încă mai erau asaltate de mulţimile dezlănţuite. Din Seattle, o întreagă caravană de bravi voluntari pornise spre Washington, să-l apere, să moară pentru el. S-a estimat, ulterior, că din cele şase milioane de ascultători ai emisiunii, aproape un milion crezuseră în autenticitatea faptelor.

*

Pe la mijlocul lunii noiembrie, revista publicitară a marii reţele de librării Gimbels a inserat un anunţ neobişnuit:

> Dacă cei care au luat cu asalt, sîmbăta trecută, posturile de poliţie şi poşta, l-ar fi citit din timp pe Herbert Wells, nimeni nu şi-ar mai fi pierdut capul în 30 octombrie. Pentru a evita, măcar pe viitor, orice gen de coşmar, casa Gimbels vă invită să parcurgeţi, fără întîrziere, lista romanelor de groază pe care le are spre vînzare în depozit...

Cea mai frumoasă jucărie mecanică!

Hotărît lucru, Orson Welles dusese jocul mult prea departe! Ca ucenicul vrăjitor, provocase o explozie, fără a-i prevedea consecinţele-limită, dovedind, în ultimă instanţă, cît de încordaţi erau nervii Americii, cît de relativ era calmul ei. O asemenea performanţă năstruşnică putea pune în pericol o carieră, cu atît mai mult una aflată abia la începutul ei, ca cea a tînărului care abia împlinise 23 de ani.

Orson era fiul unui inginer ce-şi irosise viaţa pribegind, inventator nomad incapabil să-şi stabilizeze vreo situaţie sau să-şi finalizeze vreo idee. „Născocise", povestea mai tîrziu Welles, „o maşină de spălat vasele care transforma farfuriile în... cioburi şi o masă pliantă pentru picnicuri, pe care a luat-o pe front, înmulţind ororile războiului...". Cînd i se născuse băiatul, tatăl trecuse de 64 de ani. Pe cînd avea opt ani, i-a murit mama! „Era de o frumuseţe rară. Mi-a lăsat dragostea pentru muzică şi pentru limba melodioasă..."

Se pare, de altfel, că Welles s-a complăcut în a-şi învălui copilăria în aura miturilor. O revistă foarte serioasă precum *American Cinematographer* îi atribuia, în aprilie 1975, o precocitate de-a dreptul miraculoasă: la doi ani ar fi citit curent, la şapte ştia pe de rost *Regele Lear*, iar la unsprezece făcuse de unul singur turul Europei, nu cu autostopul, ca alţi conformişti, ci precum pelerinii, pe jos. Sînt lucruri pe care se cade să le preluăm sub titlu de inventar, dar putem considera plauzibilă informaţia potrivit căreia, copil încă, şi-ar fi montat, în podul casei, primul său *Lear*. În această „punere în scenă" l-a avut drept complice pe dr. Bernstein, un ortopedist, muzician amator pasionat, despre care se spune că ar fi devenit, prin 1918, amantul mamei sale. În orice caz, după dispariţia prematură a acesteia, s-a considerat tatăl adoptiv al orfanului, încurajîndu-i înclinaţiile artistice. Maurice Bernstein este cel care i-ar fi dăruit, pe cînd avea numai şapte ani, nu numai o trusă de iluzionist, dar şi un „teatru" de marionete cu care Orson ar fi pus în scenă primul său spectacol. Oricîte îndoieli ar stîrni versiunile legate de precocitatea copilului, cert este că Shakespeare avea să rămînă orbita în jurul căreia va gravita întreaga adolescenţă a lui Welles. Îi ştia tragediile pe dinafară, le recita, le interpreta, le punea în scenă.

La un moment dat i s-a deschis gustul pentru pictură. A început să viseze că şi-ar putea întemeia viitorul pe şevalet şi penel. Dar tocmai atunci viaţa îi rezervase o violentă traumă: criza economică din anii '30 a grăbit falimentul risipitorului tată, care, de amărăciune, de durere, din oboseală, a murit. Băiatul de doar 15 ani avea în faţă doar necunoscutul! „M-am trezit sărac la vîrsta la care Kane abia intra în posesia averii sale" – i-a răspuns unui reporter care încerca o paralelă hazardată între destinul autorului şi cel al personajului său, Charles Foster Kane.

S-a dezmeticit, aşadar, fără nici un sprijin, dar cu două sute de dolari „moştenire" în buzunar. Şi-a luat bilet pe un transatlantic spre Europa şi a debarcat în Irlanda, înnoptînd pe cîmp şi hrănindu-se cu peisaje, aşa cum îi şi stă bine unui boem. Frigul toamnei l-a izgonit totuşi spre Dublin. Ultimii bani i-a investit într-o

cină copioasă şi un bilet la Teatrul Gate. Un amic recunoscut, printr-o fericită întîmplare, printre figuranţi l-a prezentat directorului trupei, sir Edward Hilton. Orson i-a solicitat de lucru. Evident, nu în figuraţie. Cu tupeul său şi bazîndu-se pe faptul că părea mai matur decît cei 16 ani pe care-i împlinise, i s-a recomandat ca o distinsă celebritate de pe Broadway, vedeta nu mai puţin faimoasei companii new-yorkeze Guild Theater. Aşa, pentru un timp, pentru propriul amuzament, ar fi acceptat să joace şi în cîteva spectacole, bineînţeles, în chip de invitat de onoare. Oricît de ciudat ne-ar părea azi, Hilton s-a lăsat păcălit. Sau poate băiatul îi făcuse pur şi simplu impresie, vocea lui profundă de bas, forţa pe care o emana l-au determinat să-i încredinţeze, pe loc, două roluri principale.

A doua zi după angajare, blazatul tînăr expedia o scrisoare peste Ocean mai vîrstnicului său prieten Roger Hill, în care izbucnea triumfător: „La o parte John Barrymore, Gordon Craig şi John Clayton! Vremea voastră a apus. La răsărit străluceşte o nouă stea. Sînt profesionist!!!". Dar profesionistul va descoperi, curînd, cît de dificilă şi riscantă e meseria omului de pe scenă.

> Am început ca un star! – avea să relateze, peste decenii, Orson Welles. Rolurile mărunte aveau să vină mai tîrziu... Mai ales premiera n-am s-o uit vreodată! Pentru prima mea apariţie în teatrul profesionist m-au îmbrăcat în brocarturi grele şi m-au trimis la machiaj. Jucam rolul unui duce desfrînat şi pervers [dintr-o adaptare după celebrul roman al lui Lion Feuchtwanger, *Evreul Süss* – n.a.]. Nu mă simţeam cîtuşi de puţin emoţionat, cum se întîmplă îndeobşte înainte de premieră. Cauza acestei depline linişti interioare nu era alta decît... adînca mea ignoranţă. Ca un copil la trapez sau ca un beţiv pe sîrmă, eram fericit fiindcă nu ştiam nimic. Sub machiaju-mi de bătrîn se ascundea tînărul actor amator care abia împlinise 16 ani, şi nu există înfumurare mai mare decît a unui novice. Nimeni, cu atît mai mult un actor fără experienţă, nu ia frica loviturii pînă ce nu-şi loveşte capul de pragul de sus.
>
> În desenele animate ale lui Disney, Pluto aleargă, zglobiu, pe buza prăpastiei şi, ca din întîmplare, aruncă o privire în jos. Cum devine conştient unde anume se află, cum vede sub el golul, cade. Un debutant

se comportă exact la fel. Pătrunde candid în spaţiul liber al scenei, fără să aibă habar de tehnică, ignorînd totul, cînd, dintr-odată, ceva îl face conştient că se află pe scena unui teatru. În acest moment, visul fericit a devenit coşmar!

Coşmarul meu a început din actul al IV-lea. O tînără fermecătoare ieşea din scenă, iar eu, privind lung după ea, trebuia să spun, cu voluptatea desfrînatului duce: „Ispititoare logodnică pentru regele Solomon! El a avut o mie de neveste, nu-i aşa?". Pînă în ultima mea clipă o să ţin minte replica aceea! Fiindcă abia o rostisem cînd cineva din rîndul al cincilea al parterului mi-a ripostat: „Minciună murdară de protestant!". În clipa în care a răsunat vocea, m-am simţit ca eroul lui Disney. Am înţeles că actorul nu pluteşte pe gheaţa străvezie, ci e suspendat în aer. M-am trezit, brusc, pe scena unuia dintre cele mai cunoscute teatre ale lumii şi am simţit că mă prăbuşesc. Asta s-a întîmplat foarte de demult, dar de atunci n-am încetat să tot cad!...

Încă şi azi, după atîtea şi atîtea premiere, păstrez nu atît mîndria pentru aventurosul meu debut teatral, cît cea mai sinceră recunoştinţă spectatorului din rîndul cinci care mi-a oferit un dar de nepreţuit: conştiinţa scenei, tracul. De-aici, din acea clipă, a început respectul meu pentru teatru[2].

Ciudat lucru! Tocmai căderea reprezintă pentru Orson începutul zborului... Thornton Wilder, marele dramaturg, i-l recomandă pe Orson faimoasei actriţe Katharine Cornell şi – cu asemenea protecţie – iată-l, din nou, pe scenă, doi ani mai tîrziu, numai că la New York, jucîndu-l pe Tybalt. Deşi nu prea tînără, Katharine îşi asumă, în acelaşi spectacol, partitura Julietei. Printre cei care asistă la spectacol se află şi un anume John Houseman, originar din România. Îl cheamă, de fapt, Jacques Haussmann (sau poate Osman?), a fost importator de cereale, a dat faliment în anii crizei şi, definitiv vindecat de veleităţile businessului, s-a dedicat vieţii teatrale, aventură care-i rezervă satisfacţii incomparabil mai mari. În volumul memorialistic *Run-Through*, Houseman descrie astfel puternica impresie pe care i-a trezit-o Orson sub înfăţişarea lui Tybalt:

Moarte învăluită în stacojiu şi negru, sub forma unui băiat monstruos, greoi, lipsit de graţie şi totuşi iute şi agil, relaxat o clipă pentru ca în

următoarea să izbucnească cu o energie cu atît mai furioasă, o energie care, odată descătuşată, nu mai cunoaşte oprelişti. Ceea ce dădea o notă de straniu în plus acestei apariţii era contrastul dintre faţa palidă, de copil, şi barba nenaturală din adîncul căreia se auzea o voce sonoră, care şfichiuia ca o rafală de vînt mulţimea vocilor modulate, bine controlate, ale profesioniştilor...[3].

Houseman simţi imediat o dorinţă irezistibilă de a lucra cu această forţă a naturii care i se revelase. I-a şi propus rolul principal din *Panică*, un spectacol pe care-l pregătea. Şi Orson a acceptat, abandonînd o lungă serie de reprezentaţii *Romeo şi Julieta* pentru un experiment care avea să fie un eşec şi a cărui carieră s-a rezumat la numai trei reprezentaţii. La rîndul său, Houseman, bărbatul matur, va fi fascinat de personalitatea noului său prieten de numai 19 ani, pe care-l admiră. Va scrie, în 1972, în volumul de memorii intitulat *Run-Through*:

> Dacă m-am pus în serviciul unui băieţandru cu 12 ani mai tînăr ca mine, am făcut-o din motivele cele mai egoiste: pentru a participa la evenimente ale creaţiei artistice mai stimulante şi mai depline decît aş fi putut realiza eu însumi...

Dar Orson tocmai se căsătorise cu o tînără actriţă cu un an mai mică decît el, Virginia Nicholson, pe care o remarcase cu prilejul unei selecţii. Ei i-a închinat şi prima sa experienţă cinematografică, un film de 16 mm cu o durată de cîteva minute, intitulat, poetic, *Inimile vîrstei*. Filmul n-avea subiect, era o înşiruire liberă de imagini (clopote, lespezi funerare, candelabre) şi se încheia cu tabloul unei încăperi cufundate în întuneric, cu Virginia zăcînd într-un coşciug şi Welles schimonosindu-se, cinic, în direcţia camerei şi zdrăngănind la ghitară. Unii sînt gata să vadă în această ispravă de vacanţă deliciile suprarealismului. Nu însă şi realizatorul, care avea să spună, mai tîrziu, în legătură cu scurt-metrajul său de debut:

> O simplă glumă, nimic altceva! Dorisem să fac o parodie după primul film al lui Cocteau [*Sîngele unui poet* – n.a.]. L-am turnat, ca divertisment,

în două ore ale unei după-amieze duminicale. N-are nici o semnificație... De altfel, întotdeauna am avut o aversiune pentru suprarealism... Este „du chique", ca magazinele de modă pline de publicitate.

Fusese, de fapt, darul de nuntă oferit Virginiei sale.

Cei doi însurăței locuiau în Manhattan, înghesuindu-se, cu cîinele lor, Budget, într-un minuscul apartament, a cărui „sufragerie" se transforma peste noapte în dormitor, iar o uriașă cadă de baie victoriană le servea drept pat. Lui Welles îi plăcea să stea cu orele în baia fierbinte, făcînd tot felul de însemnări cifrate pe bucățele de hîrtie pe care le lăsa să cadă, neglijent, în jur. Sorbind tacticos cafea după cafea din ceștile aburinde aduse, fără răgaz, de Virginia, visa la noi modalități de punere în scenă, pe care avea să i le sponsorizeze prietenul său, românul. Works Progress Administration, instituție inițiată de guvernul Roosevelt pentru combaterea șomajului în rîndul oamenilor de teatru, îi încredința lui Houseman un fond de subvenții auster, dar stimulativă pentru a înviora viața artistică a suburbiilor newyorkeze. Contînd pe acest ajutor material, Orson se avîntă, frenetic, dintr-o montare într-alta. Pe scena teatrului La Fayette, din Harlem, pune în scenă *Macbeth*. *Macbeth* în Harlem? Dar asta înseamnă erezie! Repertoriul clasic le era interzis actorilor de culoare. Negrii trebuiau să se mulțumească jucînd roluri de unchi cumsecade și dădace obeze, îngrijind, înduioșător, de un cîrd de negrișori care rodeau coji de pepeni...

„Am decis să le creăm posibilitatea actorilor de culoare să demonstreze că pot aborda și repertoriul clasic...", scria Orson, care n-a ezitat să adapteze teatrul shakespearian la culoarea interpreților săi. Problema a fost tranșată cu ingeniozitate. Acțiunea tragediei lui Shakespeare a fost mutată din desișul codrilor Birnamului în jungla haitiană, sub domnia regelui negru Henri Christophe. „Actorii erau admirabili, în scenă clocotea viața, cît despre vrăjitoare, făcusem din ele șamani..."

Localizarea neobișnuită a tînărului și îndrăznețului regizor nu altera esența tragediei, a cărei temă – înverșunata luptă pentru puterea iluzorie – păstra vigoarea originalului. În spiritul teoriei

„teatrului total", Orson nu ezitase să încorporeze în structura textului clasic toate formele de manifestare a muzicii şi teatrului oamenilor de culoare. O echipă de peste 150 de persoane fusese antrenată în mecanismul acestui neobişnuit spectacol în care o trupă de dansatori şi interpreţi de „tam-tam" dădeau un relief aparte derulării acţiunii printr-o tulburător de originală incantaţie. Gol pînă la brîu, Jack Carter, uriaş cioplit în marmură neagră, interpreta rolul sceleratului rege Henri Christophe. Zece mii de oameni s-au înghesuit pe străzile din jurul teatrului Gate în seara premierei. Bărbaţi în frac, doamne în cape de hermină, pentru care prezenţa în Harlem însemna cea mai excitantă aventură a vieţii lor, s-au bătut pentru „un bilet în plus". Spectacolul a uimit şi a şocat cum puţine producţii o mai făcuseră, dar asta nu l-a împiedicat pe Percy Hammond, unul dintre cei mai influenţi critici de teatru ai epocii, să-l expedieze printr-o notă în care afirma că negrilor le-ar trebui interzisă interpretarea unor piese care nu sînt scrise anume pentru ei. Vehemenţa criticii nu făcu decît să amplifice răsunetul premierei[4].

Proaspăta glorie din Harlem nu-i acordă răgaz să-şi savureze succesul. N-are timp! Capul îi furnică de idei. A născocit o dramă despre John Brown, legendar fermier alb care şi-a sacrificat viaţa, împreună cu fiii săi, pentru abolirea sclaviei. Rînd pe rînd, unsprezece teatre refuză să găzduiască „subversiva" reprezentaţie. Obstacolul nu-i descurajează pe Welles şi pe Houseman. Montează altceva, o severă satiră la adresa societăţii industriale: *În bătaia vîntului*, de Marc Blitzstein. Într-un interviu acordat în 1972, Houseman încerca să atenueze caracterul politic al piesei, definind-o ca pe un simplu *entertainment*. Mărturiile timpului o prezintă însă ca pe o piesă profund implicată în problemele care frămîntau America acelor ani.

Într-un oraş imaginar al oţelului, un Mr. Mister, magnat care conduce comunitatea cu mînă forte şi prin corupţie, pune la cale un atentat împotriva unui lider muncitoresc, Foreman. Sigur, nu era o piesă a patosului politic şi discursului sforăitor. Dimpotrivă, existau suficiente elemente de *entertainment*. Dramaturgul însuşi

recursese la arii şi suite corale, la dansuri step şi piese orchestrale, dar dincolo de aceste procedee brechtiene, era vorba despre spinoasa problemă a relaţiei dintre muncă şi capital. În pofida avertismentelor că angajamentul politic ar fi pus sub semnul întrebării subvenţia Washingtonului, Orson îi adînci tendinţa prin soluţii originale. Golită cu totul de decor, dar luminată cu meşteşug, scena lăsa impresia unui oraş-uzină în clocot.

Momentul social era însă foarte complicat. În uzinele reale, muncitori înarmaţi cu bîte de baseball se încăierau pentru ceea ce socoteau că li se cuvine, întîmpinaţi de poliţie cu gaze lacrimogene şi chiar rafale. Nu era momentul pentru un asemenea spectacol, au decis, nu fără motivaţie, autorităţile. La 15 septembrie 1937, în ziua fixată pentru premieră, Welles, Houseman şi Blitzstein găsesc teatrul înconjurat de gărzi care-i întorceau din drum pe cei veniţi să cumpere bilete şi află că întreaga recuzită a spectacolului a fost confiscată. Mai mult chiar, Uniunea Muzicienilor, considerînd piesa propagandă comunistă, le-a interzis tuturor actorilor să apară pe scenă. Proprietarul sălii a reziliat şi el, printr-o „coincidenţă", contractul de închiriere. Cineva pomeneşte de o sală mărginaşă care i-ar putea găzdui, „teatrul" Venice, de fapt o magazie dezafectată care a servit o scurtă perioadă unui cinematograf de mîna a cincea. Houseman şi Welles anunţă publicul din stradă că spectacolul interzis va avea totuşi loc în aceeaşi seară la ora 21. Ştirea e primită cu aclamaţii.

„Spectacol interzis" – asta dă evenimentului savoarea aventurii şi publicul urmează trupa fără ezitare, îngroşîndu-şi, din mers, rîndurile cu oameni curioşi care habar n-aveau ce se întîmplase de fapt. La noua oră anunţată pentru premieră, în sală nu mai e un loc. Blitzstein, care a făcut rost de un pian, s-a aşezat în faţa acestuia, pe scena pustie, în vreme ce actorii, cărora Uniunea le interzisese să apară pe scenă, s-au răspîndit prin loji, staluri, balcoane şi chiar în fosa orchestrei. Pretutindeni, numai pe scenă nu! Houseman, care în 1972 nega caracterul de manifest politic al reprezentaţiei, se adresează în acea seară din 1937 publicului, acuzînd revoltat „dispoziţia injustă şi arbitrară a Guvernului, care interzice premiera

unei opere suspectate că va trece marginile scenei de îndată ce va fi împărtăşită publicului". Welles, după ce rosteşte şi el cîteva aluzii sarcastice la „cazacii" care au pus sechestru pe teatru, face eforturi pentru a-i introduce pe spectatori în ambianţa de care au fost privaţi, descriindu-le, în amănunt, concepţia spectacolului. Şi – va scrie, în ziua următoare, criticul ziarului *Scena* – „a avut loc un miracol!". N-au mai fost actori şi spectatori, ci o încăpere ticsită de oameni dornici să contribuie la succesul spectacolului. Sub conducerea actriţei Olive Stanton, actori şi spectatori cîntau împreună.

Formula teatrului fără scenă şi decor contaminează, în cîteva săptămîni, întreaga viaţă teatrală a metropolei. Revista satirică *New Yorker* publica, în numărul ei din noiembrie 1937, o caricatură înfăţişînd trei doamne în faţa casei de bilete a unui teatru: „*Se joacă* fără decor?" – ţin ele să se asigure, prevăzător. Mercury a izbutit să convertească, în avantaj, ba chiar în modă, pînă şi un incident atît de neplăcut.

Totuşi, Welles şi Houseman au învăţat din neaşteptata încercare: ei au nevoie de o sală proprie. Aşa ia fiinţă teatrul Mercury, marcînd unul dintre cele mai fericite momente ale istoriei scenei americane. Mercury, în plin Broadway, în plin cartier al show-business-ului, între un teatru de revistă şi faimosul Group Theatre al lui Clifford Odets. În *Ridică-te şi cîntă*, dar mai ales în *Pînă la moarte*, reprezentate amîndouă în acelaşi an 1935, Group Theatre experimenta un teatru angajat, plasat în actualitatea fierbinte a luptei împotriva nazismului. „Aparţineam aceleiaşi generaţii, deşi păşeam pe căi diferite" – avea să spună, nu fără legitimă mîndrie, Orson, cînd va evoca acea perioadă.

Realizatorul *Macbethului* negru pune la cale, pe Broadway, un *Iuliu Cezar* modern. Evident, fără decoruri, altfel nu se mai poate, deci fără coloane romane şi costume de epocă, numai cu puternice proiectoare, cu iscusinţa iluminaţiei. Spectacolul se desfăşura, cum notează un critic, „într-un tempo de ciclon". Fotografiile păstrate îl arată pe Cezar vorbind la o tribună foarte înaltă, lipsindu-i doar microfoanele, cu umbra-i uriaşă dominînd peretele gol al scenei.

Da, e un spectacol modern, dar modernitate nu atît în limbaj, cît în sensul actualităţii sale, pentru că personajele tragediei îmbracă uniforma fasciştilor italieni, cămaşa neagră. În cartea sa *Fabulosul Orson Welles*, Peter Noble evocă acest spectacol combativ îndreptat împotriva lui Mussolini şi pentru democraţie, subliniind faptul că Welles îşi rezervase, semnificativ, rolul lui... Brutus.

„Teatrul fără decoruri" îşi continuă succesele. Era nu numai produsul unei situaţii de criză, scutind trupa de povara cheltuielilor scenografiei, dar şi o întoarcere la formula elisabetană, care stimula dramatismul şi accentua omenescul.

Cîteva mari succese consecutive sînt încununate de *Tragica istorie a doctorului Faust* de Marlowe. În memoriile sale, Houseman se referă astfel la acest spectacol:

Orson a conceput şi executat montarea piesei lui Marlowe ca pe un adevărat număr de iluzionism. Tehnica sa era bazată pe unul dintre procedeele cele mai cunoscute printre profesioniştii prestidigitaţiei. Sub numele de „magie neagră", dispariţii misterioase şi miraculoase apariţii pot fi realizate utilizîndu-se proprietăţile absorbante ale unei pînze negre. În anumite condiţii de iluminare, suprafeţele negre devin total nediferenţiate una faţă de alta şi orice percepţie normală a spaţiului, a profunzimii şi a perspectivei se destramă sub ohii spectatorului.

În momentul din spectacol în care Papa îl primea pe Faust la Roma, un alai de prinţi ai Bisericii, înveşmîntaţi în purpură şi aur şi însoţiţi de slujitorii lor purtînd platouri cu bucate, traversau solemn scena în sunetele muzicii de ceremonie, îndreptîndu-se spre sala banchetului. Şi, dintr-odată, închipuiţi-vă! – chiar sub nasul Papei, un purcel de lapte sărea de pe tava sa, zbura preţ de vreo patru metri, executa cîţiva paşi de dans şi... se topea în aer.

De parcă asta n-ar fi fost de ajuns, pe urma lui porneau să plutească un picior de vită, doi pui fripţi şi un tort impunător, catedrală din cremă şi frişcă. Consternată, procesiunea încremenea. În momentul acesta de derută, trei robe de cardinal îşi începeau şi ele baletul prin văzduh. Cînd, printre strigăte de groază şi hohote demonice mai decola şi mitra Papei, procesiunea se destrăma, lăsîndu-l în scenă pe Faust, care părea solitar. Cei opt dansatori, plasaţi în afara bătăii reflectoarelor,

rămîneau invizibili, fiind înveşmîntaţi în negru din cap pînă în picioare. În mîinile lor înmănuşate ţineau tije lungi, dintr-un metal flexibil, a căror extremitate era înfiptă în obiectele ce trebuiau să-şi ia zborul...

Despre unul dintre puţinele eşecuri răsunătoare ale lui Mercury a relatat totuşi Kenneth Williams, unul dintre interpreţii adaptării după *Moby Dick* de Melville. Era tot unul dintre spectacolele fără scenografie în care spaţiul scenic ţinea locul punţii, iar publicul... pe cel al mării. Pentru scena întîlnirii cu balena, era coborîtă deasupra primelor rînduri de fotolii o platformă în formă de provă! Căpitanul Ahab (Orson) i-a dat lui Williams (care juca... balena) următoarele indicaţii: „Vei fi pentru mine ceea ce e Nebunul pentru Regele Lear. Cînd arunc harponul, te faci ghem să mă pot urca pe tine şi să fie mai bine vizibil". Totul – spune „balena" – a mers strună pînă l-am auzit răcnind: „Am să-i storc tot sîngele acestei bestii blestemate!". E adevărat că scena fusese repetată minuţios, dar cu sala pustie. Cu locurile tixite, situaţia se schimba radical: „marinarii" se căzneau să coboare incomodul edificiu printre rînduri, iar spectatorii în smokinguri se strîngeau unii într-alţii pentru a nu fi călcaţi peste picioare de figuranţii murdari şi duhnind a transpiraţie, ridicîndu-se totuşi pe vîrfuri să vadă ce se mai întîmpla în scenă. Cei din spate urlau îndîrjiţi: „Staţi jos!". Iar Orson, cu harponul ridicat, urla, la rîndul său, către spectatorii care nu doreau decît dreptul lor: să urmărească răzbunătoarea vînătoare a balenei albe: „Gura! Linişte în sală...". Şi Williams îşi continuă evocarea după cum urmează:

> Mi-am petrecut pauza zăcînd pe podeaua cabinei, complet extenuat. În partea doua, trebuia să-l joc pe tîmplar cu un monolog, e adevărat! – lung, despre faptul că Ahab îi ceruse să-i facă un picior dintr-un os de balenă. Abia începusem, cînd m-am trezit cu figura lui Orson, fioroasă, lipită de a mea, că-mi şopteşte: „Şterge-o din scenă!". M-am holbat la el şi am tras un răsunător: „Dumnezeu să te aibă în pază, căpitane!". Pentru că nu existau culise, la încheierea scenelor noastre ne lipeam de pereţii scenei, unde rămîneam nemişcaţi pînă ne venea, din nou, rîndul. Aşa că m-am proptit lîngă Joan Plowright, care-l juca

pe Pip, musul. În timp ce înţepenisem pe poziţie, ea m-a întrebat: „Ce s-a întîmplat?". I-am răspuns printre dinţi: „Mi-a spus să plec". Ea a continuat: „Dar monologul tău?...". „Tăiat!", i-am şoptit. Joan a realizat, în acel moment, că scena ei cu Ahab urma chiar după cenzuratul monolog al tîmplarului. Urmarea a fost că am văzut-o repezindu-se în scenă şi turuindu-şi textul, în faţa lui Orson, care o asculta perplex: „O, căpitane, au pus mîna pe mine şi albii, şi negrii deopotrivă şi...". Era atît de incoerentă, încît reuşise să-l descumpănească pînă şi pe Orson, care încerca, în zadar, s-o tempereze. Iar Joan continua să turuie ceva despre albii care devin negri şi negrii care devin albi, pînă cînd textul ei ajunsese să semene cu o reclamă la detergenţi... După spectacol, m-am dus totuşi în cabina lui Welles să-l întreb de ce-mi tăiase textul. „Începuseşi să mă plictiseşti..." – mi-a răspuns, lăsîndu-mă, din nou, fără replică...[5]

Welles nu este însă sclavul uneia şi aceleiaşi modalităţi artistice. El doreşte, şi izbuteşte mereu, să-şi ia prin surprindere publicul, nu numai colaboratorii. Cînd concepe scenic paradoxala piesă ironică a lui George Bernad Shaw *Casa inimilor sfărîmate*, el abandonează, imprevizibil, ambiţiile avangardei, optînd pentru clasicism. La 22 de ani, directorul lui Mercury oferă un recital de compoziţie, atribuindu-şi rolul căpitanului Shotover în vîrstă de 88 de ani! Experienţa aceasta îi va fi necesară cînd va avea de redat alunecarea lui Kane pe povîrnişul vîrstei a treia.

După un succes comercial cu farsa lui Labiche *Pălăria florentină*, Welles s-a gîndit să mai pună în scenă o comedie trăsnită, tot o farsă, dar a unui scriitor american din secolul al XIX-lea, *Prea mult, Johnson*, de William Gillette. Această piesă care, după opinia lui Orson, revoluţionase comedia americană a epocii prin ritm alert şi ton ireverenţios, implica idile romantice şi identităţi false, tot felul de complicaţii nu tocmai plauzibile, dar pline de farmec. Urmărit de un soţ bătrîn şi gelos, eroul piesei, Johnson, se refugia în Cuba, unde-şi aştepta aleasa, pe care o cunoştea numai din epistole. Lui Welles i-a venit ideea să relateze prologul acţiunii printr-un film de patruzeci de minute. Şi-a pus rapid pe picioare o echipă, din care doar operatorul Paul Dunbar mai avea ceva experienţă în materie

de film. În distribuţie îi avea pe Virginia Nicholson, soţia sa, şi pe prietenul său Joseph Cotten, ambii la fel de ageamii în cinema. Într-o singură lună de vară caniculară a anului 1939, Welles a reuşit să scrie scenariul, să decupeze, să turneze şi să monteze chiar întreg filmul, timp în care dirija şi repetiţiile spectacolelor în pregătire. Cum banii se isprăviseră, Welles a închiriat o moviolă şi s-a încuiat în apartamentul său, pe care nu l-a mai părăsit pînă n-a încheiat montarea ultimei secvenţe.

Dar, lovitură de teatru! Un judecător i-a notificat că Paramount achiziţionase drepturile de autor pentru adaptare cinematografică. Welles poseda doar drepturi pentru punere în scenă. Nimeni nu-i interzicea să realizeze un spectacol de teatru combinat cu cinema, numai că, în cazul acesta, drepturile urmau să fie încasate de Paramount, nu de Mercury. S-a mai ivit şi o altă intervenţie, cea a sindicatului actorilor de cinema. Ca să mai economisească din bani, Orson trecuse filmările drept repetiţii pentru piesă şi îi plătise pe interpreţi corespunzător. Cei mai mulţi acceptaseră bucuroşi, nu însă şi sindicatul care veghea ca salariile actorilor de cinema să nu coboare mai jos de un anumit barem. Sub presiunea aceasta, teatrul Mercury a trebuit să accepte filmul ca o realizare independentă de spectacolul teatral şi să facă noi plăţi. Ca să mai salveze ce se putea, compozitorul filmului, Marc Blitzstein, a renunţat la imprimarea orchestrală, suind un pian în spatele ecranului şi acompaniind *live* scenele filmului. Pînă la urmă, după premieră, filmul nici nu s-a mai dat şi această experienţă cinematografică dinaintea lui *Kane* a rămas necunoscută istoricilor cinematografiei – încă o tentativă a lui Orson Welles de a se sustrage rutinei scenice, de a sonda noi combinaţii de expresie.

În aprilie 1938 se încheia prima stagiune din viaţa teatrului. Pe lîngă succesul de stimă, Welles şi Houseman se puteau lăuda cu un excedent financiar de 40.000 de dolari, remarcabil pentru o „afacere" teatrală într-o criză atît de îndelungată.

Devenise limpede că în persoana lui Welles teatrul american întîlnise, providenţial, o apariţie de excepţie, cum semnala, într-o corespondenţă a sa din New York, încă din primăvara anului 1940,

cu un an înaintea apariţiei *Cetăţeanului Kane*, un bursier român în America, criticul de artă Petru Comarnescu.

> Un tînăr cu o atît de bogată biografie şi care, mai la fiecare manifestare, scandalizează pentru a disocia şi lega altfel esenţele tradiţiei, răsturnînd aparitiile, îngrozind emoţiile şi răscolind sufletele spectatorilor, face parte, desigur, din rasa acelor uriaşi pe care natura ni-i trimite din cînd în cînd spre a ne contrazice toate conformismele, clişeele şi convenţiile...[6]

Era firesc ca fantezia prodigioasă a unui asemenea regizor să atragă atenţia producătorilor de la radio care-i puteau pune la îndemînă mijloace de „magie" auditivă incomparabil mai eficace. Societatea RKO (Radio Keith Orpheum) le-a oferit directorului lui Mercury şi trupei sale o emisiune săptămînală la radio CBS şi un auditoriu la scara milioanelor. Trecuse deci vremea cînd, tîrîndu-şi trupa şi spectatorii fideli dintr-un cartier într-altul, Orson Welles, „copilul teribil" al teatrului newyorkez, umbla după o sală dispusă să-i ofere adăpost. Acum era rugat de directorii de săli să-i onoreze. Şi aşteptat, săptămînă de săptămînă, la radio.

Dar tocmai cînd obţinuse ceea ce visase, recunoaşterea şi celebritatea, „gafa" cu *Războiul lumilor* părea să fi compromis totul. La Mercury, seria spectacolelor cu *Moartea lui Danton* continua, dar într-o atmosferă apăsătoare. Actorii şi Orson însuşi se temeau ca, în timpul spectacolului, cineva din sală să nu le riposteze cu o festă similară celei pe care, fără voia lor, o jucaseră şi ei publicului. Cel mai mult îi neliniştea pe toţi viitorul! Viitorul, adică decizia lui George Schaefer, directorul lui RKO, care imediat după scandal scosese din program emisiunea teatrală a lui Welles. O suprimase fără a rezilia totuşi contractul! Ce intenţii avea oare patronul? Zilele treceau una după alta, monotone şi apăsătoare, pînă ce, în sfîrşit, Orson Welles să se vadă convocat în cabinetul patronului. Cu puţină fantezie, temperatura întîlnirii ar putea fi reconstituită:

> ...Oricît de impulsiv ar fi, George Schaefer ştie să păstreze mereu aparenţa politeţei. Glacial, îl poftеşte pe Welles să ia loc în fotoliul din faţa somptuosului său birou şi-l fixează mut, un lung

moment, suficient de penibil, căutînd introducerea nimerită pentru lucruri atît de puţin plăcute, încît se cer comunicate cu tact. De cealaltă parte, tînărul Welles îşi disimulează încordarea sub un zîmbet sfidător.

— Ei bine! – atacă, în sfîrşit, Schaefer subiectul, lăsîndu-şi cu un gest dezabuzat havana pe marginea biroului de mahon

— Ei bine! – îşi mai ia el odată avînt înainte de a risca întrebarea care-l frămîntă. *N-aţi vrea să faceţi film, domnule Welles?*

Peste cameră, tăcerea s-a prăbuşit ca o lespede...

Orson n-are cum să cunoască situaţia economică dezastruoasă a societăţii RKO, nici eforturile disperate pe care le face Schaefer pentru a-şi smulge compania din ghearele falimentului. Numai disperarea i-a dat ideea să încerce imposibilul, utilizînd energia şi inocenţa acestui *wunderkind* care, din „joaca" sa artistică, s-a dovedit în stare să provoace un scandal la scară naţională. Acum, după ce şi-a lansat „bomba", boss-ul aşteaptă reacţia tînărului de 24 de ani din faţa sa.

Pe neaşteptate însă, rolurile par să se fi inversat. Acum Orson e cel care nu se grăbeşte să răspundă. Va mărturisi cîndva: „Mă număr printre cei care, la volan, se tem mereu să depăşească 90 de mile la oră şi, cu cît se tem mai tare, cu atît apasă mai îndărătnic pe accelerator...". Acum cîntăreşte îndelung avantajele şi dezavantajele noii situaţii. Se simte cu trup şi suflet legat de teatru. A luat prima oară o cameră de filmat în mînă în 1932, la 17 ani, pentru a înregistra peripeţiile repetiţiei generale ale unui spectacol cu *Noaptea regilor* la şcoala Todd din Woodstock. Cinematograful a fost un lucru pe care l-a privit mereu de sus, chiar şi la 19 ani, în 1934, cînd realizase o peliculă de cinci minute avînd-o ca parteneră pe Virginia Nicholson, care avea să-i fie, un timp, soţie. O scurtă experienţă, poate şi cea mai importantă, o trăise în momentul lui *Prea mult, Johnson*, cînd încercase să combine, fără succes, cinematograful cu teatrul. Producătorii Hollywoodului îi adresaseră nişte îmbietoare oferte de a juca, pe care Orson le refuzase, de pildă, în 1938, chiar şi rolul titular al lui Quasimodo într-un film realizat de William Dieterle! William Wyler însuşi insistase să-i încredinţeze

personajul secundar masculin din *La răscruce de vînturi*, alături de Laurence Olivier şi Merle Oberon. Degeaba! Cu un an înainte, David O. Selznick îi oferise conducerea departamentului de scenarii al studioului său, în perioada în care se pregătea pentru *Pe aripile vîntului*. Din nou, refuz! La drept vorbind, n-a reflectat, pînă acum, cu seriozitate, la posibilităţile de expresie specifice ecranului. Teatrul înseamnă cultură; cinematograful e industrie. Nu! Filmul nu l-ar interesa... Poate numai dacă ar beneficia de independenţă deplină în tot ceea ce ar face, ca pe scena lui Mercury. Ar fi, ce-i drept, un fel de superteatru, la scara publicului de sute de milioane, al cărui director ar purta numele Orson Welles...

Schaefer trebuie să fi fost surprins de aplombul interlocutorului său. Dar ameninţarea falimentului îl face tolerant. După ce, timp de cîteva săptămîni, prelungeşte tratativele, perioadă în care Welles şovăie ca o mireasă, dă înapoi, revine cu pretenţii mai mari, Schaefer capitulează fără condiţii. Contractul pe care-l semnează cu Orson e de-a dreptul neverosimil: obligaţia realizatorului va fi o producţie la liberă alegere, cumulînd atribuţii de scenarist, interpret, regizor şi, bineînţeles, producător. Avans: 150.000 de dolari şi, după difuzarea filmului, un sfert din beneficiul total. Welles este invitat să supună conducerii studiourilor pînă la şase subiecte detaliate al căror deviz să nu depăşească suma de 500.000 de dolari, în acel moment o cifră intermediară între filmele de prestigiu care ajungeau la 800.000, şi cele de serie B, care nu depăşeau 125.000 de dolari. Teatrul Mercury se bucură, în interiorul studioului, de regimul unei unităţi de producţie independente. Acestui contract imperial i se adaugă o clauză fără precedent la Hollywood: reprezentanţii companiei producătoare n-au dreptul să vizioneze materialul filmat decît după finalizarea montajului. Firmei RKO îi e interzisă, cu alte cuvinte, orice imixtiune în procesul elaborării filmului. În întreaga istorie a cinematografiei americane, un singur om s-a mai bucurat de o asemenea libertate de creaţie: Chaplin. Dar pe propriul său risc, în studioul personal.

Orson îşi face deci apariţia la Hollywood în iulie 1939. Exact la 13 luni după ce băgase spaima în americani cu *Războiul lumilor*.

Cu un aer neglijent, de potentat, vizitează instalaţiile, platourile, studiourile de sunet, laboratoarele. „Ce impresie vă fac toate acestea, dle Welles?" – îl întreabă un reporter. Drept răspuns Orson lansează o frază ce va intra în legendă:

Este cel mai frumos trenuleţ electric ce mi-a fost dăruit vreodată!...

„Băieţaşului" de 24 de ani i-a fost încredinţat unul dintre cele mai moderne studiouri din lume şi se bucură de un tratament de care oameni dintre cei mai bine cotaţi n-au beneficiat vreodată. Lividă de invidie, lumea filmului nici nu-şi mai ascunde resentimentele. Îndeosebi producătorii sînt cei care resimt avantajele acordate „ageamiului" de la radio drept un afront profesional adus breslei lor. Dar şi actorii se simt agresaţi. Recepţia, oferită conform tradiţiei de fiecare nou-venit, îi e pur şi simplu boicotată. În faţa sfidării evidente, Orson zîmbeşte binevoitor. Iar reporterilor care-l întreabă cum se simte în California le dă un răspuns provocator:

Hollywoodul e o suburbie aurită, foarte comodă pentru jucătorii de golf, pentru grădinari, mediocrităţi şi staruri pline de suficienţă. Nu aparţin nici uneia dintre aceste categorii[7].

Antipatiei manifeste îi răspunde cu aceeaşi monedă. Siguranţa de sine, lipsa de modestie, puzderia de secretare de care s-a înconjurat, risipa de timp pe care şi-o îngăduie într-un mediu de profesionişti obsedaţi permanent de termene inflexibile – toate acestea provoacă exasperare în diversele bresle ale cinematografului. Welles îşi permite să-i sfideze un an încheiat, tot tatonînd terenul. Va abandona succesiv patru proiecte, pe unele chiar după ce a început filmarea. Actorii îi refuză ofertele! Cînd un impresar îi avansează lui Carole Lombard propunerea de a juca pentru Welles, vedeta răspunde: „La ce bun? Ce-o să-mi aducă asta? Dacă filmul va fi reuşit, meritul îi va fi atribuit lui Welles; dacă va fi un eşec, eu voi plăti oalele sparte!".

La Hollywood, prezenţa lui Orson Welles a stîrnit furtună. Nou-venitul nu-şi pierde calmul. Nu vor să joace în filmul său?

Foarte bine! Boicotului îi va răspunde prin boicot. Îi va convoca, de la New York, pe actorii teatrului său, Mercury, şi genericul viitorului film şi-l concepe ca o nesfîrşită paradă de debuturi cinematografice. O vanitoasă inscripţie va deschide genericul *Cetăţeanului Kane*: „MERCURY THEATER are onoarea să vi-i prezinte pe...".

Răzmeriţă pe corabie!

Dar pînă la acest sfidător generic, cîte iniţiative abandonate, cîte ocoluri, cîte rătăciri? Vacarmului publicitar al începutului i-au succedat luni de acalmie fără ca nimic de seamă să se mai petreacă pe platourile RKO. Orson se gîndise întîi să ecranizeze un roman de Joseph Conrad: *Inima întunericului*, pe care-l adaptase, anterior, cu succes, la radio. Romanul evoca puterea, aparent nelimitată, a unui negustor de fildeş, Kurtz, care, aventurat într-o zonă inaccesibilă a junglei congoleze, fusese luat de indigeni drept zeu. Marlow, un căpitan de vas, e tocmit să-l găsească pe Kurtz şi, în cursul lungii sale călătorii pe fluviu, îşi conturează treptat, din povestirile indigenilor, din zvonurile şi superstiţiile celor ce-i ies în întîmpinare, din spaimele şi inhibiţiile acestora, portretul omului pe care-l urmăreşte. Pentru ca, în cele din urmă, odată cu apariţia sa fizică, personajul mitic, „zeul", să fie redus la adevărata-i dimensiune, cea reală.

În concepţia lui Welles, strania călătorie a lui Marlow devenea o tentativă de a pătrunde misterul unui om devenit mit datorită poziţiei şi puterii pe care o acumulase. E adevărat şi că, urmînd principiului său de a căuta pînă şi în cele mai îndepărtate, mai atemporale dintre drame, rezonanţele incandescente ale actualităţii, scenaristul Welles lega în modul cel mai explicit despotismul lui Kurtz de pericolul dictaturilor scelerate care dominau lumea europeană a anului 1940. Demonicul său personaj remarca chiar la un moment dat: „Există în acest moment în Europa un om care încearcă să repete ceea ce am făcut eu în junglă. În nebunia lui e convins că nu poate eşua, dar va da greş!"[8].

Scenariul scris de Houseman i-ar fi permis regizorului Welles să-l distribuie pe Welles-actorul într-un rol dublu: Kurtz şi Marlow.

De fapt, ca sarcină actoricească, rolul dublu nici nu reprezenta cine ştie ce dificultate, întrucît ambele partituri erau mai curînd radiofonice decît cinematografice. Marlow era prezent doar ca „voce narativă", erou al viziunii subiective a camerei de filmat, iar Kurtz, pînă la apariţia care trebuia să încununeze filmul, rămînea şi el în afara ecranului, evocat exclusiv prin povestirile şi reacţiile băştinaşilor. Ar fi fost prima oară în istoria cinematografului ca posibilităţile „camerei subiective" să fie aplicate unui film întreg.

Viziunea cinematografică subiectivă proiectată de tînărul scenarist reprezenta, evident, transferul în imagine al experienţei narative de la radio. Acolo folosise adesea modalitatea povestirii la persoana I, care-l putea proiecta pe auditor nemijlocit în miezul acţiunii. Scenariul *Inimii întunericului* abunda în efecte sonore:

> În Central Park se aud frînturi de muzică de jazz de la aparatele de radio ale taxiurilor, muzica dulce a restaurantelor din West. Ritmurile tobelor prevestesc muzica junglei din povestirea care va începe. Tînguirile alămurilor, zgomotul nerod al marilor orchestre din sălile de concert, pînă cînd, în sfîrşit, aparatul îşi caută drumul spre centrul oraşului, dincolo de Broadway, muzica încetează, iar noi vedem nişte magazine goale din abandonata Battery, auzim (din nou, auzim!) vuietul surd al balizelor din largul mării[9].

Cum vedem, încă nedesprins cu totul din dimensiunea microfonului, Welles mai mult aude decît vede. Nu acesta a fost însă motivul pentru care Consiliul RKO i-a respins proiectul. Conducerea studioului părea intimidată de milionul de dolari pe care-l pretinsese regizorul ca buget pentru filmul său, ca şi de cele trei luni de filmare de care amenințase că are neapărată nevoie. Sigur de sine, Welles îşi şi adusese ansamblul de la New York, îndeletnicindu-se cu turnarea unor lungi secvenţe de probă, cînd a fost făcută cunoscută decizia companiei aflate permanent în penurie de fonduri.

Nu era vina regizorului că se pierdea mereu timpul, dar actorii de la Mercury aşteptau, în condiţii dificile, o retribuţie care n-avea de unde să vină. La urma urmelor, trebuia început ceva, pentru că altfel nu-i mai putea trece pe statele de plată. Orson abandonă deci

proiectul, deşi cine priveşte atent viitorul său personaj, va constata că Kane nu este decît un magnat al presei puternic marcat de caracterul lui Kurtz, eroul lui Joseph Conrad. Orson tatonă deci un subiect mai puţin pretenţios, o intrigă de spionaj cu implicaţii antinaziste: *The Smiler and the Knife*. A decupat *story*-ul dintr-o răsuflare, într-o singură săptămînă, dar se poticni în faza alcătuirii distribuţiei. Schaefer îi impunea o vedetă feminină de atracţie comercială, în timp ce Welles înclina către o actriţă încă necunoscută, Lucille Ball, care avea să facă, abia mai tîrziu, o frumoasă carieră. În toiul acestor căutări şi controverse, răsunară bătăile grave ale noului an 1940...

După o lungă perioadă în care tensiunea mocnise înăbuşit, grupul de la Mercury începuse să se destrame. Unii actori îşi găsiseră alte joburi, alţii vînau roluri modeste prin studiouri. Ceea ce le-ar fi putut oferi deocamdată Welles nu era decît expediente amărîte. În cele din urmă, s-a convocat o întrunire a întregului grup pentru a decide dacă ansamblul rămîne compact sau părăseşte Hollywoodul şi îşi reia activitatea pe Broadway, dacă nu cumva era chiar timpul să se autodizolve. Welles le-a solicitat colegilor săi încredere şi răbdare pentru că – i-a asigurat el – în scurtă vreme proiectoarele studioului aveau să se aprindă şi lucrul va porni din plin. A fost înfruntat în mod neaşteptat de către Houseman, care cerea, convingător, reîntoarcerea în metropolă şi salvarea ideii de Mercury pe propria scenă.

Houseman săvîrşea o imprudenţă, căci crizele de furie ale asociatului său deveniseră proverbiale. Se spunea, de pildă, că în 1937 s-ar fi încăierat cu Ernest Hemingway, atunci cînd marele scriitor se declarase nemulţumit de modul în care-i citise comentariul celebrului documentar *Pămînt spaniol*. Şi de astă dată, într-o asemenea nimicitoare criză de furie, Welles – acest Columb împiedicat, în clipa în care se afla atît de aproape de tărîmul visat, să descopere... Hollywoodul – i-a reproşat camaradului mai vîrstnic că i-a stat întotdeauna împotrivă şi, într-o incontrolabilă criză de nervi, a ajuns să-i arunce în obraz fierbătorul de cafea. Houseman s-a ferit, n-a păţit nimic, dar proiectilul a aprins o draperie, focul a provocat panică în hotel şi proprietarul şi-a ameninţat clienţii cu poliţia. Pagubele au fost, în cele din urmă, acoperite, dar Houseman şi-a

prezentat demisia în scris impulsivului său director şi a plecat la New York. S-au depus eforturi pentru aplanarea conflictului, demisionarul a fost readus la Los Angeles pe spezele studioului, dar incidentul a lăsat un gust amar vechilor amici ai lui Welles.

Oricît ar fi de incredibil, autorul acestei cărţi a experimentat, şi el, pe propria-i piele, temperamentul dezlănţuit al viitorului cineast. Asta s-a întîmplat, însă, mai tîrziu, cînd copilul-minune invitat la RKO devenise deja un clasic al celei de-a şaptea arte. Puţini mai ştiu azi că, în 1968, Orson Welles a fost uns împărat al Romei, la Buftea, în superproducţia internaţională *Kampf um Rom*, în care, alături de Laurence Harvey şi Klaus Kinski, au jucat şi numeroşi tineri actori români, printre care Florin Piersic şi Ion Dichiseanu. Firește că, dincolo de zăngănitul armelor dinspre Buftea, prezența lui Welles acolo avea anvergura unui adevărat eveniment şi aproape că nu ne-a venit să credem cînd, într-o bună zi, ne-am pomenit invitaţi de către dinamicul producător german Brauner pe platoul de filmare. El a încărcat un autocar nou-nouţ cu vreo 20 de „lupi" de presă bucureşteni şi ne-a debarcat ca gîndul pe platoul cel mai mare al studioului, fix în gigantica sală a tronului bizantin. Aşezaţi în şir indian, am defilat prin faţa unui Iustinian-Welles care trona maiestuos lîngă partenera sa, frumoasa italiancă Sylva Koscina în rolul Teodorei. Ne-am măsurat, din mers, unii pe alţii, cu vădită curiozitate, după care imperialul Orson a întrebat blajin: „Cine-s dumnealor?". De jos, dintre noi, Brauner i-a răspuns prompt: „Presa cinematografică românească!". L-am văzut atunci pe maestru congestionîndu-se:

— Nu filmez cu presa în platou! a decretat el.

Brauner n-a mai stat la discuţii. Ne-a îndrumat pe drumul invers la uşă, după care ne-a şoptit complice: „N-aveţi grijă, vă bag în spate. Dacă nu faceţi zgomot, nici n-o să ştie că sînteţi de faţă". Aşa a şi făcut, asigurîndu-ne cel puţin un mic subiect de reportaj, care pe mine, însă, ambiţios cum eram la 30 de ani, nu m-a putut satisface şi, în pauza dintre două filmări, nu l-am mai slăbit din priviri pe marele om, aşteptîndu-mi încordat un moment propice. Dar împăratul Bizanţului avea de pus la cale secvenţa următoare. Robert Siodmak, regizorul filmului, un veteran care lucrase şi la

Hollywood, stătea frînt de mijloc ascultînd indicaţiile pe care protagonistul le dădea pentru următoarea dublă. Apoi, cînd atotputernicul star a rămas cîteva clipe singur, Adina Darian l-a atacat prima, fără succes. Am debuşat şi eu, neluînd în seamă avertismentul pe care colega mi-l aruncase în şoaptă: „Lasă-l în pace!". N-am ascultat-o, deşi cea refuzată fusese Adina, vorbitoare perfectă de engleză şi, în plină tinereţe cum era atunci, şi-ar fi putut adjudeca atenţia oricărui interlocutor.

Dar dacă aş fi acceptat avertismentul, aş mai fi avut, oare, astăzi ce să povestesc?

— Scuzaţi-mă domnule Welles, l-am interpelat pe star în franceză, aş vrea să vă pun o foarte scurtă întrebare: cum ar fi reacţionat Charlie Foster Kane dacă un tînăr reporter s-ar fi întors cu mîna goală la redacţia sa, scuzîndu-se că n-a putut lua un interviu unei personalităţi de anvergura lui Orson Welles?

Împăratul m-a sfredelit cu privirea şi a rostit scurt:

— Pardon?...

Încrezător în steaua mea, i-am recidivat invitaţia la taifas şi am remarcat cum conversaţia parcă începea să se lege.

— Sînteţi ziarist? m-a întrebat.

— Da! am mărturisit vinovat.

Brusc, s-a congestionat din nou la faţă şi a început să strige cu voce de stentor:

— Afară cu presa! Am spus de la început că nu accept ziarişti pe platou. Afară sau anulez filmarea! tot continua să repete, şi Brauner ne-a adunat cu privirea pe toţi, stupefiat, şi ne-a condus spre coridor.

Eram vinovat, încălcasem consemnul! Am simţit atunci cum bunii mei colegi de profesie deveniseră, brusc, însetaţi de sînge. Abia aşteptau să mă judece. Era şi dreptul lor! Le compromisesem ocazia de a-şi încheia, măcar, reportajul. Singurul lucru pe care-l mai puteam face era să ies rapid din peisaj şi să fac autostopul spre oraş.

Întîmplarea a avut, totuşi, şi un final instructiv, care mi-a fost relatat ulterior de fericiţii rămaşi. După vreo 10 minute, în uşa platoului a apărut Welles însuşi care, după ce i-a considerat cu privirea, a întrebat de tînărul cu care „discutase". A fost informat,

în engleză desigur, că omul ştersese imediat putina. După o scurtă pauză şi-a cerut scuze pentru izbucnirea sa şi, devenind brusc fermecător, a improvizat, generos, o scurtă conferinţă de presă. Am fost singurul ziarist bucureştean, invitat atunci la studio, care n-a putut relata despre ea, şi nici azi nu mi-o pot ierta!

Dar, ca să ne reluăm povestea lui Kane, ar trebui să ne întoarcem cu 30 de ani înapoi cînd, la RKO, săptămînile continuau să se scurgă, monotone şi tensionate... Schaefer şi Welles trecuseră în revistă, în cursul întrevederilor lor, zeci de idei înainte de a ajunge la varianta ecranizării biografiei unui personaj celebru. Dar care? Leonardo da Vinci sau Savonarola? Machiavelli sau Dumas-tatăl? Sau poate César Borgia?

De zece luni tot aşteptam să înceapă ceva... – va povesti, ulterior, George Coulouris, unul dintre interpreţii principali. Într-o seară, Orson m-a chemat la el. Locuia pe o colină, în afara Los Angelesului. Ne-am aşezat pe terasă, la picioarele noastre palpita oraşul, bulevardele străluceau feeric.

— Priveşte, mi-a spus Welles, într-un tîrziu. Iată unul dintre puţinele oraşe ale lumii în care încă mai poţi admira străzi luminate...

Şi pe neaşteptate a început să mi-l descrie, gesticulînd dezlănţuit, pe Charlie Kane, acolo, pe terasă, cu stelele deasupra capului şi constelaţiile oraşului dedesubt[10].

La un an după ce corabia lui Mercury aruncase ancora la ţărmul hollywoodian, subiectul viitorului film fusese, în sfirşit, descoperit şi presa a putut anunţa senzaţionala ştire: „La RKO urmează să se tragă primul tur de manivelă al filmului lui Welles". Se ştie că, la Hollywood, primul tur de manivelă include un adevărat ritual, nu ziua de lucru, încordată, a echipei, ci o chermeză populară la care sînt invitaţi ziariştii, într-o procesiune pe platoul unde va avea loc, în săptămînile următoare, aventura filmării, ceva ca o solemnă depunere de piatră de temelie. Se ciocnesc cupe, se rostesc discursuri de bun augur şi este astîmpărată, mai cu seamă, setea de informaţii a reporterilor.

Welles a respectat tradiţia, i-a poftit pe ziarişti la o festivitate, numai că, spre dezolarea oaspeţilor, acestora le-a fost imposibil să-şi

formeze vreo idee despre ceea ce avea să se petreacă pe platou. Nimeni dintre cei prezenţi n-a deconspirat vreun detaliu cu privire la subiect, n-a fost distribuit nici măcar tradiţionalul *synopsis*. Singurul lucru cunoscut era doar titlul filmului, care nu spunea mai nimic: *Americanul*.

Mai mult, părea cu neputinţă de aflat, fiindcă toată lumea tăcea îndărătnic şi absolut nimeni nu era admis la filmări, nici măcar reprezentanţii casei producătoare. Dacă, insistenţi, aceştia îşi făceau totuşi apariţia pe platouri, Welles întrerupea filmarea, electricienii stingeau proiectoarele şi actorii, hohotind cu insolenţă, ca un grup de şcolari cărora le-a sunat, înainte de vreme, recreaţia, se repezeau în curtea studioului la o partidă de baseball. Se profita, astfel, de contractul ale cărui clauze Welles ţinea să le aplice *ad litteram*.

În cele din urmă, după irosirea unor preţioase zile de filmare, reprezentanţii firmei au ajuns la concluzia că ar fi mai bine să se resemneze, renunţînd la orice tentativă de control în timpul lucrului pe platou. Atîta aştepta şi Orson. Conducătorii studiourilor RKO nici n-au mai ştiut, o bună perioadă de timp, ce se întîmplă de fapt pe platou. Autorul de mai tîrziu al *West Side Story*, Robert Wise, care îşi făcea debutul ca monteur în echipa lui Welles, depune mărturie că acesta i-a pus pur şi simplu pe patronii săi în faţa faptului împlinit. Încă sub pretextul filmărilor de probă, din iunie, ridicase decoruri şi turnase secvenţe întregi, deşi ceremonia „oficială" a primului tur de manivelă avusese loc abia la 30 iulie! Această muncă în condiţii de „conspiraţie" le-a impus actorilor adevărate sacrificii. Ca şi mulţi alţi colegi ai ei, Dorothy Comingore a filmat, aproape două luni, neretribuită, fără alte resurse de trai decît un ajutor de şomaj de 18 dolari pe săptămînă. Dar ce curaj pentru regizorul debutant ca, la Hollywood, unde valoarea, talentul şi capacitatea omului sînt judecate după ultimul record al onorariului, după cursul la bursa contractelor, după *box-office*, să încredinţeze principalul rol feminin unei actriţe care nu figurase pînă atunci decît în topul ajutorului de şomaj! Şi cu cîtă vanitate va fi înscris acelaşi Welles, după ultima imagine a filmului, următoarea precizare:

Majoritatea covîrşitoare a principalilor interpreţi ai filmului *Cetăţeanul Kane* sînt debutanţi în industria cinematografică. Direcţiunea teatrului Mercury e mîndră să vi-i poată recomanda...

Louella dă alarma...

Era vara anului 1940...

În Europa, linia Maginot se frîngea sub presiunea dezlănţuitelor care de asalt germane, Belgia era ştearsă de pe hartă, iar la Dunquerque sute de mii de soldaţi britanici cu greu, în ultima clipă, fuseseră smulşi captivităţii. Dincolo de Ocean, America îşi vedea de treabă. Pe marele platou al studioului RKO, acolo unde numai cu cîţiva ani înainte cuplul Ginger Rogers – Fred Astaire îşi exersa piruetele ritmate care aveau să facă înconjurul lumii, dicta, acum, Orson Welles. De altfel, titlul va fi singurul lucru din film care nu-i aparţine. Pusese pe platou un anunţ prin care oferea 50 de dolari celui care va sugera un titlu sugestiv şi atractiv. Dintre toate variantele care i-au fost servite, a ales acel *Citizen Kane* intrat azi în legendă. Fericitul cîştigător al concursului nu era altul decît... George Schaefer. Patronul se dovedise la înălţime, dar în afară de titlu, nu mai controla nimic. Se turna zilnic, se lucra într-un ritm infernal şi exasperant pentru cei dinafară era faptul că atmosfera de conspirativitate, luată iniţial drept o ingenioasă stratagemă menită să incite curiozitatea, se prelungea, amplificînd misterul noului film.

Ultimul plan a fost realizat la 23 octombrie 1940, dar abia prin martie cineva izbuti să străpungă cortina tăcerii. Profitînd de absenţa lui Welles, absorbit de problemele elaborării coloanei sonore, Louella Parsons, o influentă comentatoare a lumii cinematogafice, obţinu să i se proiecteze, în cel mai mare secret, primele bobine ale lui *Kane.*

Prologul n-a impresionat-o în mod deosebit!

...Un panoramic în lungul unui gard din fier forjat, pe poarta căruia un ingenios joc de lumini şi umbre face ca abia să se distingă inscripţia „INTRAREA OPRITĂ! PROPRIETATE PARTICULARĂ". Apoi obiectivul alunecă, lent, peste arabescurile de oţel

ale gardului, mari flori ordonate în jurul monogramei „K", pentru a întrezări fantomatic, în adîncimea imaginii, conturul şovăielnic, precum o fata morgana, al unui castel. Imagini plutitoare, înscriind prin înlănţuiri succesive, detalii ale unei realităţi fantastice şi bizare: maimuţe moţăind în captivitatea unor cuşti uriaşe, fragmente sculpturale ale unor diverse civilizaţii exotice dispuse, eclectic, una lîngă cealaltă, apoi un debarcader în care gondole se leagănă alături – ce-or fi însemnînd toate astea? Incoerenţa şi arbitrarul viziunilor intrigă şi irită.

Iar în adîncul planului, lumina pîlpîitoare la o singură fereastră, atrăgînd magnetic atenţia unui obiectiv care planează spre ea, din ce în ce mai aproape, pînă ce pătrunde în încăpere. Între timp a prins să ningă, cad fulgi mari de zăpadă abia lăsînd să se mai întrevadă conturul unei căsuţe cu acoperişul povîrnit sub nămeţi. Căsuţă? Păi nu un castel văzusem înainte? Dar, parcă pentru a ne răspunde, aparatul se retrage cu o mişcare bruscă, schimbînd cîmpul de referinţă: ninsoarea şi casa, iarna şi nămeţii n-au fost decît o miniatură dintr-un glob de cristal, una dintre acele nostalgice jucării care ascund în candida lor transparenţă parfumul unui univers uitat*. O mînă gigantică ţine în ea globul de sticlă, apoi o siluetă întinsă pe pat, buze la fel de uriaşe care bolborosesc ceva, nedesluşit, parcă despre un trandafir. Globul, amintire spasmodic strînsă între degetele uscăţive ale unei mîini tremurînde. Şi din nou gura, surprinsă în prim-plan, care articulează, cu efort, cuvîntul straniu ca un descîntec: „ROSEBUD!". Încleştarea degetelor cedează şi globul cade pe podea, sfărîmîndu-se. Iar în oglinda deformată a unui ciob, o licărire fulgerătoare de imagine ne mai dă răgaz să înregistrăm chipul unei infirmiere aplecate peste patul celui în suferinţă:

— ROSEBUD?

---

* Cu trei ani înainte, un asemenea glob cu o lume de ninsoare fusese utilizat de Allan Dwan în filmul său *Heidi*, jucat de Shirley Temple, plin de complicaţii aventuroase şi melodramatice. Dar globul sfîrşea în cioburi, ca şi în *Citizen Kane*. Să-i fi plăcut *wunderkindului* Welles în asemenea măsură jucăria încît n-a ezitat s-o împrumute?

Un chip feminin plonjat în obscuritate pe care-l întrezărim în *contre-jour*, cît timp infirmiera flutură un cearşaf deasupra celui care s-a dus. Gata! Peste spectacolul vieţii, cortina s-a mai lăsat o dată...

Ne-o putem închipui pe Louella Parsons foindu-se, nervos, în fotoliul din faţa ecranului. N-a înţeles mai nimic pînă acum şi lucrul acesta, agasant pentru orice spectator, jigneşte cu atît mai mult vanitatea criticului cinematografic reputat pentru perspicacitatea sa. Şi, dintr-odată, în plină desfăşurare a proiecţiei, a apărut pe ecran efigia unui binecunoscut jurnal de actualităţi cinematografice, într-o parafrază abia voalată, fiindcă „News on the March" este o aluzie directă la emblema hebdomadarului în imagini „The March of Time" nelipsit din programele cinematografelor americane. Acest „March" era *o formulă de publicistică* cinematografică tipic americană, un documentar reconstituit al evenimentelor politice fierbinţi, jucat de actori. Răspîndita revistă bucureşteană *Realitatea ilustrată* îl descria, după cum urmează, în numărul din 27 ianuarie 1937:

> „Semănaţi cu Mr. Eden? Dacă da, prezentaţi-vă între orele 10 şi 12 la biroul nostru..." Acesta era textul unui anunţ apărut deunăzi în numeroase ziare americane. Între orele anunţate, la adresa indicată, dl Eden, ministrul de Externe al Marii Britanii putea fi întîlnit prin toate colţurile. Un Mr. Eden dormea pe o bancă, doi-trei îşi luau aperitivul la bufet, iar un grup întreg discuta despre teatru în anticameră. Cei 20 de „leiţi" ai celebrului contemporan sînt introduşi într-o sală mare, unde străluceşte lumina orbitoare a lămpilor Jupiter. Obiectivul camerei de filmat era îndreptat asupra unei mese lungi, de conferinţe, pe care se afla un pahar cu apă şi un microfon. Regizorul cere unui candidat să ia loc la masă, îi întinde un ziar şi-l invită să citească discursul d-lui Eden în Camera Comunelor. Alegerea s-a oprit asupra unui croitor de 32 de ani. Direcţia îi oferă un contract pe cinci ani cu obligaţia *de a juca rolul ministrului englez în filmele societăţii „The March of Time" ori de cîte ori o vor cere împrejurările.*
>
> „Dramele şi actorii principali ai politicii sînt mai interesanţi decît poveştile de amor" e sloganul societăţii care realizează seria de filme cu apariţie lunară. Fiecare episod tratează cinci sau şase teme diferite: după sporirea flotei navale japoneze urmează un subiect despre sistemul eroului rus al muncii, în URSS. Îl vedem pe Stahanov care se

pregăteşte să bată un nou record întorcîndu-se spre public şi adresîndu-i-se într-un surprinzător idiom american. Bineînţeles, autenticul Stahanov n-a pronunţat niciodată vreun cuvînt englezesc şi a fost înlocuit aici de un fost ofiţer de cazaci[11]...

În ediţia originalului jurnal pastişată de către Welles, nu un mănunchi de subiecte sînt servite spectatorului, ci unul singur, în cadrul unei ediţii speciale, cum probabil că respectiva editură cinematografică obişnuia să facă în cazul evenimentelor de anvergură ale actualităţii lunare. Şi în ceea ce face Welles nu e o citare de cîteva imagini, ci o întreagă ediţie specială înserată în film, a cărei proiecţie va dura zece minute încheiate.

> Cîndva – spune crainicul, în timp ce ecranul ne prezintă imaginea fluidă a castelului pe care-l cunoaştem din pregeneric –, cîndva, Xanadu, palatul lui Kublai-Han era legendar; aproape la fel de legendar a devenit azi castelul Xanadu din Florida, cel mai vast domeniu privat din lume... Aici a fost înălţat un munte artificial pentru amenajarea căruia au fost necesare 20.000 tone de marmură. În palatul Xanadu au fost depozitate colecţii imposibil de catalogat care ar putea ticsi zeci de muzee obişnuite...

Monologul este ilustrat prin fotografii luate în timpul construcţiei fabuloasei reşedinţe, instantanee din parcul zoologic cu „cea mai frumoasă colecţie particulară de animale de la Arca lui Noe încoace...", prin travelinguri în fastuoasele încăperi ale palatului cu stucaturi de un gust îndoielnic, cu eclectismul şi perpetua confuzie între stiluri a mobilierului. „Xanadu", exclamă cu emfază crainicul, „este cel mai scump monument conceput vreodată de o fiinţă umană pentru satisfacerea personală. Acolo au avut loc, săptămîna trecută, funeraliile cele mai importante şi mai extraordinare ale anului 1941...".

Louella urmăreşte încordată şarada de pe ecran. Acum, cel puţin un lucru e clar: parafraza de jurnal cinematografic e un necrolog. Imaginile acestuia ne introduc în biografia celui dispărut. O succesiune rapidă de titluri de ziare în chenar negru ne proiectează într-o dispută subtilă: „Întreaga naţiune îndoliată de moartea gigantului

presei", „O carieră furtunoasă se încheie", „Sfîrşitul carierei fascistului nr. 1 al Statelor Unite", „Moartea unui campion al democraţiei", „Magnatul presei mondiale decedat la Xanadu", „Moartea unui mare publicist: Charles Foster Kane". O succintă schiţă biografică în imagini reface, după aceste controversate comentarii, un destin dintre cele mai surprinzătoare: început, modest, în baraca unui cotidian care-o duce de azi pe mîine (pe ecran apare o clădire măruntă sugrumată de impunătoarele construcţii vecine) şi sfîrşind cu un gigantic imperiu al presei (37 de ziare, două staţii de radio, o reţea de magazine, o fabrică de hîrtie, păduri, celuloză la discreţie, societăţi imobiliare, companii de navigaţie) – „uriaşe tentacule economice alimentate de una dintre cele mai bogate mine de aur din lume...". Această mină, cedată drept chirie de către un locatar al pensiunii doamnei Kane s-a şi aflat, de altfel, la baza averii familiei. Mama sa, care ţinea o modestă pensiune familială, acceptase drept plată de la un chiriaş insolvabil concesiunea unui teren considerat fără valoare, un puţ minier ce părea complet epuizat. Pe neaşteptate, s-a trezit milionară! 57 de ani mai tîrziu, Thatcher, unul dintre magnaţii de pe Wall Street şi ţinta favorită a campaniilor antimonopoliste ale ziarelor lui Kane, declara unei comisii de anchetă:

> Ţinînd seama de modul periculos în care a atacat neîncetat tradiţiile americane ale proprietăţii, iniţiativei private şi liberei concurenţe, Charles Foster Kane nu este, în realitate, altceva decît un *comunist*.

„Dar iată şi o altă opinie" – continuă crainicul, în timp ce pe ecran a apărut imaginea unei tumultuoase întruniri muncitoreşti:

> Charles Foster Kane – tună de la tribuna improvizată oratorul – rămîne o ameninţare pentru fiecare muncitor din ţara noastră. Acest om este azi ceea ce a fost şi va rămîne mereu: un *fascist*!

Şi, după acest duel, pe ecran apare inscripţia: „Sînt, am fost şi voi rămîne mereu unul şi acelaşi: UN AMERICAN!". Urma semnătura autografă a lui Charles Foster Kane.

Louella Parsons îl recunoaşte foarte bine, într-un asemenea prolog, pe Welles mistificatorul. Ca la radio, cu şotia invaziei marţienilor, montează din frînturi de actualităţi autentice, o realitate a ficţiunii. Dar unde o fi vrînd să ajungă? Doar n-o să întindă pastişa de jurnal cinematografic pe o durată de 90 de minute!... Îl urmăreşte intrigată pe Kane – sub a cărui mască îl identifică, fără efort, pe acelaşi universal Welles – rostind de la tribună un discurs ale cărui cuvinte se pierd în expunerea din *off* a crainicului:

> Deşi modela, ca prim dirijor, opinia publică, n-a fost niciodată promovat în vreo funcţie oficială prin votul electoratului. Dar ziarele sale exercitau o asemenea influenţă, încît, într-o zi, a fost pe punctul de a învinge... [Mulţimea imensă care aplaudă în delir, demnitari în haine de gală strîngînd ceremonios mîna lui Kane, gigantice afişe electorale cu chipul acestuia...] Casa Albă părea foarte aproape, un singur pas şi ar fi atins apogeul fulgerătoarei sale cariere politice, cînd... [pe ecran apare, acum, facsimilul unui ziar care afişează, cu titluri groase, pe prima pagină: „KANE, CANDIDATUL LA PREŞEDINŢIE, SURPRINS ÎN FLAGRANT DELICT CU O CÎNTĂREAŢĂ!", urmat de explicaţia maliţioasă a unei fotografii: „Mr. Kane, campionul moralei publice şi privighetoarea sa domestică...".] Aceasta – continuă crainicul – i-a determinat înfrîngerea la mai puţin de o săptămînă pînă la alegeri, o înfrîngere care a compromis, pentru totdeauna, cariera politică a lui Charlie Foster Kane.

Din nou un ziar cu fotografia magnatului presei şi titlul: „EL COMANDĂ DESTINUL!". Apoi o altă imagine, cinematografică de astă dată, în care Kane tocmai debarcă de pe un transatlantic, întîmpinat de cohorta admiratorilor. „Sînteţi mulţumit că v-aţi întors acasă?" – îl întreabă un reporter de la radio. Kane răspunde zîmbind superior: „Întotdeauna sînt mulţumit cînd mă întorc! Doar sînt american. Întotdeauna am fost american...". Aşteaptă cîteva secunde, după care intervine protector: „Altceva?... Haide, te ascult, tinere! Cînd eram ziarist puneam întrebări mai repede". Şi reporterul, intimidat: „Ce gîndiţi despre eventualitatea unui război în Europa?". La care Kane răspunde cu un aer de deplin control al situaţiei: „Am discutat cu conducătorii marilor

puteri – Anglia, Franţa, Germania şi Italia. Sînt prea inteligenţi pentru a se angaja într-o aventură care ar însemna sfîrşitul civilizaţiei noastre. Puteţi să mă credeţi: război n-o să fie!". Dar adaugă, ludic: „Totuşi, n-ar trebui să credeţi tot ce se spune la radio". Fără voia ei, Louella zîmbeşte. Tocmai Orson, autorul emisiunii despre „războiul lumilor", să avertizeze publicul că nu trebuie crezut chiar tot ce se aude cu urechea la antenă. Şi totuşi...

Pamflet politic? – se întreabă Louella, în timp ce imaginile continuă să-i defileze, enigmatic, prin faţa privirilor. Tocmai acum, cînd Europa arde ca un rug, găseşte nimerit acest Orson Welles să evoce declaraţiile permanent optimiste ale politicienilor americani, prea proaspete încă în memoria opiniei publice. Unde-o fi vrînd să ajungă? Ce doreşte, în definitiv, acest tînăr insolent? Şi influentul critic cinematografic al celei mai puternice reţele de presă americane, trustul Hearst, fixează, iritat, ecranul pe care a apărut din nou palatul Xanadu... Pe o alee, într-un fotoliu rulant, se mişcă încet Welles, sub înfăţişarea bătrînului Kane.

> Singur, în palatul său rămas neterminat şi încă de pe acum atins de paragină – spune comentatorul – Kane a sfîrşit retras, primind vizite rare. Luptase în numele a milioane de americani, a fost urît de un număr şi mai mare. Puţine vieţi particulare au devenit atît de publice. De două ori căsătorit, de două ori divorţat, întîi cu nepoata preşedintelui Statelor Unite, apoi cu cîntăreaţa Susan Alexander. Pentru cea de-a doua soţie a sa a construit opera din Chicago, care a costat trei milioane de dolari. Dar cine ar mai putea spune cît a costat castelul Xanadu, parţial terminat în momentul despărţirii de Susan Alexander şi abandonat apoi aşa cum se afla.

Louella Parsons a tresărit. Acum e pe deplin edificată. Nu i-au trebuit decît opt minute de proiecţie pentru a se lămuri. Se ridică, părăseşte ca o vijelie sala de proiecţie şi porneşte în trombă spre Los Angeles. Ziarista care ţine la slujba ei vrea să-şi prevină, prima, patronul despre complotul urzit împotrivă-i. Fiindcă numai un orb n-ar recunoaşte în acest Kane, născocit de nişte iresponsabili, pe

adevăratul său prototip, pe atotputernicul magnat al presei americane William Randolph Hearst.

Şi în timp ce automobilul Louellei devorează milele, în sala de proiecţie crainicul îşi încheie, pe un ton de pretinsă reculegere, monologul:

> Apoi, săptămîna trecută, urmînd destinul comun al tuturor muritorilor, moartea l-a răpus şi pe Charles Foster Kane...
>
> William Randolph Hearst mai era însă în viaţă...

Panică la RKO

În vastul laborator de înregistrare de la RKO, Orson Welles refuza să vadă şi să audă altceva decît lumea de sunet a filmului său. Vrăjitorul care dezlănţuise universul sonor al radioului, alchimistul obişnuit să combine din zgomote anodine efecte emoţionale fără precedent, capta acum în pîlniile microfoanelor pulsul clocotitor al vieţii în care-şi proiecta eroul. De la vuietul grandioaselor întruniri electorale pînă la ecoul paşilor grei ai bătrînului autocrat prin sălile pustii ale palatului său, de la aplauzele căderilor de cortină peste finaluri de operă pînă la şoapta tremurată a muribundului, totul trebuia reinventat, drămuit în retorte, tradus într-o altă dimensiune. Sub comanda inepuizabilului regizor, întreaga secţie de sunet a studioului se cufundase în experimente, încercînd clipele de bucurie inegalabilă, de triumf, pe care le putea aduce cîte o descoperire neaşteptată. Cît despre Orson, el înţelegea, etapă cu etapă, ce rezerve de euforie poate oferi creaţia cinematografică şi cu cît neprecupeţit efort trebuie plătită, şi aici, fiecare clipă de zbor...

Louella acţionase rapid. În cîteva ore, Hearst îşi şi consultase avocaţii, convocîndu-i, la cartierul său general, pe cîţiva dintre magnaţii industriei filmului. Ştiau cu toţii cît de periculos este mogulul presei, de ce ranchiune, perpetuate în timp, e în stare, cît de nelimitată îi e influenţa. În memoria oamenilor cinematografului încă mai dăinuia înverşunata campanie de presă care, cu două

decenii în urmă, zdrobise cariera lui Roscoe Arbuckle (Fatty) şi fusese cît pe ce să ducă la faliment un studio atît de puternic precum Paramount. Nimeni nu-şi făcea iluzii! Din lecţiile usturătoare administrate de Hearst, magnaţii filmului ştiau că nici cu el, nici cu editorialiştii acestuia nu era de glumit.

Şi iată că presa avertiza din nou Hollywoodul că ar putea dezgropa securea războiului... Dacă iresponsabilul pamflet al lui Orson Welles nu e înăbuşit în faşă, dacă va ajunge pe ecrane, consecinţele acestui perfid atac, total nemotivat, asupra reţelei Hearst vor fi incalculabile. Războiul din Europa va părea un fleac pe lîngă capacităţile de distrugere mobilizate de rotativele ziarelor. Şi nu va fi o conflagraţie izolată cu studiourile RKO, ci un conflict generalizat, o campanie împotriva întregii industrii a filmului hollywoodian.

Strategia lui Hearst era clară: să transforme cazul Kane dintr-un conflict oarecare cu o casă de producţie într-un *casus belli* general. William Hearst cunoştea prea bine industria filmului, starea ei de permanentă spaimă, pentru a nu-şi da seama cît era de vulnerabilă.

Au fost, într-adevăr, deajuns cîteva telefoane pentru ca toată lumea să intre în alarmă. Nicholas Schenck, preşedinte al Loew International, una dintre cele mai importante agenţii publicitare din lumea filmului, l-a invitat la o întrevedere pe preşedintele RKO. O convorbire cumpătată între doi oameni de afaceri care îşi respectau, unul altuia, interesele. Schaefer a aruncat întreaga vină asupra neisprăvitului de Welles – dar nu acesta era şi adevărul gol-goluţ? Îl lăsase prea liber pe turbulentul tînăr, îl scăpase din hăţuri şi uite în ce rahat l-a băgat! Schenck l-a privit compătimitor şi l-a întrebat, într-o doară:

— Cît a costat producţia filmului pînă acum?

— Aproape 65.000 de dolari, a oftat, din rărunchi, invitatul.

După o clipă de tăcere, lungă cît o veşnicie, gazda articulă cu vocea neobişnuit de gravă:

— Sînt împuternicit să vă asigur că firma dvs. ar putea fi despăgubită integral de această pierdere... Integral!

Schaefer făcu ochii mari. Numai la asta nu se aşteptase!...

— Cine... să mă despăgubească?

— În faţa unei ameninţări comune, proprietarii marilor concerne cinematografice s-au asociat pentru protecţie mutuală. Ei sînt gata să vă ramburseze costul producţiei filmului.

„Generozitatea" colegilor îi era prea bine cunoscută lui Schaefer. De aceea se grăbi să adauge:

— Returnarea cheltuielilor de producţie n-ar rezolva problema financiară. Platourile au fost în mod inutil ocupate, profiturile studioului au coborît la limită...

— Ne-am gîndit şi la asta – îi tăie vorba Schenck. Peste cheltuielile de producţie calculate vi s-ar oferi şi un beneficiu în valoare de 200.000 de dolari.

Schaefer amuţi. Nu-i venea să creadă că isprava scandalagiului tînăr pe care-l promovase putea dezvălui o atît de rapidă rentabilitate. Se simţea mai mîndru ca oricînd de perspicacitatea sa. Doar el mizase pe Orson! Mai mult ca să cîştige timp pentru reflecţie, întrebă:

— Ce mi s-ar cere în schimbul acestei sume?

Şi răspunsul interveni sec, ca o sentinţă:

— Distrugerea tuturor copiilor, ca şi a negativului filmului!

Condiţia oferită capitulării nu-l uimea pe Schaefer. El cîntărise deja avantajele şi dezavantajele tranzacţiei. Habar n-avea ce-l supărase pe Hearst în *Kane*, dar ştia de acum un lucru: cei 200.000 de dolari profit net oferiţi de magnaţii cinematografului tot n-ar fi echilibrat deficitul societăţii sale. Dar dacă scandalul provocat de Orson se întrezărea încă de pe acum a fi într-atît de rentabil, cînd filmul încă nici n-ajunsese pe ecrane, cît s-ar fi putut cîştiga mai tîrziu pe o asemenea carte? Numai un risc mare putea aduce un profit şi mai mare...

Cu luciri şirete în ochii mijiţi, preşedintele societăţii RKO conchise:

— Propunerea dvs. îmi pare interesantă şi generoasă. Pentru a lua o decizie trebuie să-mi consult însă consiliul de administraţie.

Shenck ştia prea bine că oaspetele său nici nu se sinchiseşte de părerea celorlalţi, că face mereu cum îl taie capul. Şi în clipa în care punea capăt discuţiei printr-o ipocrită strîngere de mînă, avea

conştiinţa războiului inevitabil. Singurul lucru pe care-l mai putea face era să se pună la adăpost de distrugătoarea mînie a lui Hearst.

Şi, într-adevăr, în două-trei zile represaliile începură să se facă simţite. Pentru început, ziarele lui Hearst eliminară complet, din rubricile publicitare, producţiile RKO şi, cu excepţia comentariilor defavorabile la o sumedenie de pelicule subit contestate, despre filmele acesteia nu mai apărea nici un rînd. O scrisoare sobră, de afaceri, comunica studioului că trustul Hearst renunţa la proiectul editării paralele – în coloanele ziarului simultan cu ecranele cinematografului – a unui foileton de aventuri. Atacul fu, curînd, lărgit în mod perfid la membrii consiliului de administraţie al RKO trecuţi, unul după altul, prin furcile caudine ale unor anchete privitoare la viaţa lor privată... Dar toate acestea erau abia hărţuieli menite să slăbească rezistenţa societăţii şi să menţină tensiunea asupra celorlalte case de filme. Schaefer ştia că adevăratul război abia se pregătea...

William

„Ziarele au devenit
galbene fiţuici de calomnie.
Hearst, cel care intona
cîntece de iubire naziştilor,
surîde,
îşi ascute ghiarele..."

Pablo Neruda

Aurul lui W.R. Hearst

Merita, oare, filmul debutantului Orson Welles atîta înverşunare? Se inspiraseră, cu adevărat, autorii acestei pelicule din biografia magnatului american al mijloacelor de informare în masă? În această privinţă realizatorul declara sibilin reprezentanţilor presei sosiţi, imediat, în alertă, la faţa locului:

> *Cetățeanul Kane* n-a fost, în nici un caz, conceput pentru a portretiza vreo personalitate reală şi, cu atît mai puţin, pe William Randolph Hearst. Pot să vă asigur că eroul nostru, Charles Foster Kane, este un personaj cu totul imaginar... *Cetățeanul Kane* este istoria vieţii unui personaj născocit. Scenariul a fost verificat şi aprobat de către RKO şi comisia de cenzură Hays. Nici una dintre aceste onorabile instituţii şi cu atît mai puţin vreunul dintre colaboratorii mei nu şi-au imaginat că ar putea fi interpretat altfel decît ca analiza psihologică a unui personaj fictiv.

Şi într-un comunicat adresat direct presei:

> *Cetățeanul Kane* este imaginea vieţii particulare a unui proprietar de ziare. Cunosc cîţiva oameni de acest fel, dar pe nici unul în asemenea măsură ca să-mi servească drept model. S-au făcut paralele între filmul meu şi cariera lui Randolph Hearst. Este urît atît faţă de Randolph Hearst, cît şi faţă de filmul meu...[12]

Dacă negarea este atitudinea firească a omului surprins la locul crimei, mai curioasă apare totuşi perseverarea în această atitudine, după ce „crima" a şi fost prescrisă, 45 de ani mai tîrziu, cînd Hearst plecase de mult dintre cei vii şi nimic nu-l mai împiedica pe Welles să recunoască adevărul. Or, într-o prefaţă la memoriile actriţei Marion Davies, text datat la 28 mai 1975, Orson Welles a continuat să contrazică, plin de convingere, versiunea că Hearst ar fi fost inspiratorul filmului său, folosind argumente pe care le vom trece în revistă la timpul potrivit. Poate că autorul lui *Kane* era de bună-credinţă. Şi, la urma urmelor, care i-ar fi fost vina? Filmul biografic era la modă în acel an 1941, cînd Howard Hawks îi dedica eroului de război Alvin York celebrul său film *Sergentul York*. E adevărat că York era o evocare biografică flatantă, respectuoasă, ratificată de către însuşi modelul în viaţă care păstra deplinul control al imaginii pe care filmul o dădea despre el. Nu era şi cazul *Cetățeanului Kane*, în care scandalul era întreţinut în ciuda negării oficiale a oricărei referinţe la Hearst, atît de către realizator, cît şi de studio, din partea unui concern de presă mobilizat pentru apărarea figurii

patronului său care se simţea ameninţat de aluzii infame. Un fapt rămîne, cel puţin, indubitabil: Orson nu-l cunoscuse personal pe magnat, niciodată nu se numărase printre intimii acestuia. Dacă ar fi să-l credem, prima întîlnire dintre cei doi s-ar fi consumat chiar în ajunul premierei de la San Francisco, în liftul unui hotel. Adversarii s-au măsurat din priviri. „Mi-a părut ca un straniu dinozaur, cu priviri albastre de gheaţă şi voce de eunuc... M-am prezentat, i-am spus că aveam nişte locuri bune la premieră, l-am întrebat dacă nu dorea să vină. Nu mi-a răspuns şi am coborît din lift gîndind, ca şi acum, că, dacă ar fi fost cu adevărat Charlie Foster Kane, le-ar fi acceptat." Deci, chiar dacă l-a cunoscut pe Hearst, momentul a fost trăit după terminarea filmului. Cum s-ar fi putut inspira luîndu-l drept model? Poate că, dorind să-i demonstreze patronului cît îi e de devotată, Louella Parsons dăduse amploare unor vagi analogii... S-ar cere, în orice caz, analizat minuţios şi sistematic în ce măsură coincideau faptele biografiei lui Kane cu cele ale prezumtivului său model inspirator.

Întîi de toate, averea. Ca şi Kane, Hearst dispunea de o reţea de presă alcătuită din 28 de ziare şi reviste – Kane poseda, în film, 37 –, dispunea şi el de opt posturi de radio, de un milion de hectare de pămînt şi pădure, de numeroase mine de aur şi argint, dar în inventarul lui Hearst nu mai apăreau cîmpurile de petrol ale lui Kane. Dacă în lista patrimonială existau unele elemente comune, n-ar fi fost Hearst singurul miliardar din Statele Unite. Mai puteau fi suspectaţi, ca model, încă şi alţii! În prefaţa la volumul *Timpul ce ne-a fost hărăzit* (*The Times We Had*, de Marion Davies, Ballantine Books, New York, 1985), Welles ţinea să reliefeze şi o altă importantă diferenţă: „William Randolph Hearst s-a născut bogat. A fost fiul răsfăţat al unei adorabile mame. Este un fapt decisiv pentru el. Charles Foster Kane s-a născut sărac şi a fost crescut de o bancă. Aici nu mai e loc pentru detalii, fiindcă diferenţele dintre omul real şi personajul din film sînt la fel de mari ca dintre un armator şi un magnat al presei..."[13]. Ceea ce nu mai adaugă Welles este că, în această privinţă, similitudini există mai curînd în relaţie cu propria sa biografie. Într-adevăr, Orson e cel care-şi pierde mama la opt

ani, exact vîrsta la care Kane e separat de a sa. Dacă ne întoarcem la Hearst, e adevărat că acesta întreţinea, de dragul amantei sale, actriţa de cinema Marion Davies, un întreg studio cinematografic, dar în ce-l privea pe Kane, prietena lui era cîntăreaţă, nu vedetă de cinema, şi îi cumpărase un teatru de operă, nu un studio. Vizat s-ar fi putut simţi, în acest caz, mai curînd un alt potentat, Samuel Insull, care ridicase, într-adevăr, şi nu din banii lui „de buzunar", ci din fondurile societăţii pe care o administra, opera din Chicago. Insull n-avea însă cum să se supere pe Welles la data scandalului *Kane*, fiindcă avea necazuri mari cu justiţia americană. S-ar fi putut însă declara jignit Jules Brulatour, proprietarul firmei Kodak, despre care toată lumea ştia că încercase să facă şi el din consoarta sa o mare cîntăreaţă...

Şi totuşi, oricîte argumente potrivnice ar fi adus Welles însuşi, rămîneau în biografia lui Kane un lung şir de aluzii care să trimită la asocieri cu drumul prin viaţă al lui Hearst. Ca şi destinul eroului lui Welles, cel al lui Hearst fusese legat şi el de aur. Unic fiu al unui obscur prospector de zăcăminte, îmbogăţit peste noapte, micul Willie avea – cum istoriseşte John Dos Passos, cronicar al Americii moderne – o minte ageră şi o neobişnuită voinţă. „Era pasionat de jurnalistică", consemnează autorul trilogiei SUA. „Se entuziasmă de gazetăria de stil nou a lui Pulitzer. Nu voia să scrie literatură, ziarist voia să fie! (Ziariştii vedeau, auzeau, mîncau, beau, călăreau, glumeau, se învîrteau printre oameni adevăraţi, umblau după fe-mei... asta viaţă!) Cînd tatăl său l-a întrebat cu ce anume ar vrea să se ocupe, îşi mărturisi dorinţa de a conduce ziarul *Examiner*, o foaie muribundă din San Francisco, pe care bătrînul o preluase ca plată în contul unor creanţe dubioase. Nu părea a fi un lucru prea mare. Hearst senior nu era în stare să înţeleagă de ce dorea Willie această zdreanţă în loc să-i ceară o uzină sau un ranch, dar băiatul lui Hearst obţinea întotdeauna ceea ce cerea..."[14].

Aşa a început, în versiunea lui Dos Passos, cariera lui W.R. Hearst. Era în 1887, directorul lui *Examiner* avea 23 de ani şi o irezistibilă ambiţie, o sete patetică de a se afirma. Ceea ce nici în gazetărie nu era chiar uşor, presa epocii fiind dominată, cum amintea scriitorul,

de personalitatea lui Joseph Pulitzer, care, dezvoltînd jurnalistica de senzaţie, dobîndise o considerabilă influenţă. Dar tînărul Hearst avu înţelepciunea să-şi privească rivalul ca pe un model. Înainte de a-şi lua în primire noul domeniu, William şi-a impus un stagiu la *World*, ziarul de mare tiraj al lui Pulitzer. Se strecurase acolo pentru a-i studia metodele şi nu numai că şi le-a însuşit ca un şcolar conştiincios, dar, odată ajuns la *Examiner*, le extinse, utilizînd limbajul presei de senzaţie în campanii de interes civic. Titlurile sale de primă pagină chemau cetăţenii la un necruţător război împotriva speculei companiilor de căi ferate, demascau demagogia politicienilor, loveau în marii bancheri şi în trusturi. Cu asemenea capete de afiş care mergeau drept la inima cititorului, *Examiner* deveni, în numai doi ani, cel mai citit ziar de pe coasta Pacificului. Kane, care pierduse, iniţial, cu lansarea acestuia, aproape o jumătate de milion de dolari, avu satisfacţia să vadă „risipa" iniţială justificată curînd de rentabilitatea ziarului.

În 1895, descindea ca un conchistador la New York pentru a disputa acolo bătălia decisivă cu Pulitzer. Acesta, bătrîn şi orb, renunţase la supravegherea efectivă a ziarelor sale, girînd doar direcţia lor de principiu. Tînărul, dar periculosul rival achiziţionă o obscură foaie, *The New York Journal*. La 31 de ani, cîţi avea, cum încă nu agonisise suficient capital propriu, solicită ajutorul mamei sale, care-i puse la dispoziţie şapte milioane de dolari. Ca de obicei, porni în pierdere, lansînd, în premieră americană, ziarul de un cent! Celelalte se vindeau cu doi... După o rezistenţă de un an de zile, Pulitzer scăzu şi el preţul la jumătate. Uzînd însă de rezervele sale nelimitate, Hearst îi ademeni, prin salarii mai ridicate, pe cei mai buni colaboratori de la *World*, începînd chiar cu redactorul-şef al acestuia, Brisbane. Cei mai mulţi dintre transfugii lui Pulitzer îşi pecetluiau, în felul acesta, cariera, fiindcă *New York Journal* urmărea nu să le asigure posibilităţi de afirmare, ci doar să-i scoată din joc; nevoie de ei n-avea. Dar duelul Pulitzer-Hearst încă nu se epuizase. Sprijinit în toiagul său, bătrînul Lear al presei americane, Pulitzer cel orb, încă mai arunca pe masa de joc iniţiative din cele mai ingenioase, în faţa unui public fascinat de urmărirea acestei trepidante curse pentru supravieţuire.

Hearst avea nevoie, mereu, de evenimente senzaţionale. „Cînd n-ai noutăţi, trebuie să le creezi", îşi instruia el discipolii. Cum ceva mai rentabil n-avea, se gîndi la un război! O tînără răzvrătită cubaneză tocmai fusese închisă de autorităţile spaniole de la Havana. Trimisul special de la *Journal* nu numai că-i luă un interviu, dar o şi ajută să evadeze. „*New York Journal* contribuie la eliberarea eroinei cubaneze", titrau, pe cinci coloane, ziarele lui Hearst. Acesta îşi expedie însă la Havana reporterul de război, un anume Remington, care, ajuns acolo, nu pricepea ce aşteaptă patronul de la el. I-a expediat, în cele din urmă, o telegramă: „Aici e linişte. Stop. Nu se întîmplă absolut nimic. Stop. Nu va fi război. Stop. Propun să mă întorc. Stop". La care Hearst i-a răspuns prin alta, devenită celebră prin cinismul ei: „Eu livrez războiul. Stop. Tu fotografiile. Stop". În prefaţa la memoriile deja menţionate, Welles recunoaşte această replică drept singurul element „pur hearstian" pe care l-a inclus în filmul său. Într-adevăr, despre ceea ce a urmat, filmul nu mai relatează decît indirect. La o zi după celebra telegramă, printr-o bizară „coincidenţă", vasul american Maine, ancorat în rada portului Havana, sări în aer. Scăpate din lanţ, ziarele tînărului condotier al presei newyorkeze acuzau terorismul hispano-cubanez şi cereau imperios guvernului să dea dovadă de demnitate şi energie. Preşedintele Statelor Unite, McKinley, mai ezita încă. Foile lui Hearst reproduseră, atunci, o scrisoare a ambasadorului Spaniei la Washington în care acesta îl caracteriza pe preşedinte drept „un om politic necopt, un ins ce aleargă după popularitate cu orice preţ...". În faţa acestei ultime dezvăluiri, guvernul acţionă cu „demnitate şi iniţiativă", Hearst obţinu declaraţia oficială de război împotriva Spaniei şi, în zece săptămîni, partida era jucată, Spania cerea pace şi renunţa, în favoarea Statelor Unite, la Cuba, Guam, Puerto Rico şi Filipine.

Acest succes atît de lesnicios înaripă ambiţia lui Hearst, din ce în ce mai atras de politică. Din umbră dovedise că ştie să scrie istoria mai bine chiar decît oamenii politici. De ce n-ar fi ieşit acum în avanscenă? Dos Passos povesteşte:

Hearst păşi în lumina rampei, în redingotă neagră şi pălărie de cowboy cu boruri mari, un tip de bun preşedinte, candidat multimilionar al omului de rînd...

Se aruncă, violent, într-o campanie dirijată împotriva preşedintelui McKinley. Cînd acesta fu asasinat, toate privirile se întoarseră, cu reproş, asupra lui Hearst. Nici nu le simţea! Dorea cu orice preţ să se vadă măcar primar al New Yorkului, să fie ales, apoi, guvernator al statului şi, mai tîrziu, cine poate şti?... Cu toţi banii pe care-i risipea, cu toată priceperea de a strecura în capul omului de pe stradă propriile păreri, nu reuşi să se impună ca lider politic. În 1904 suferi un eşec în alegerile pentru Senat, doi ani mai tîrziu fu sever refuzat în alegerile municipale, nu izbuti nici măcar să-şi impună actriţa favorită ca starul cel mai popular al Americii. În 1935, după o vizită la Hitler, încercă să devină propagatorul în Statele Unite al nazismului prin cele douăzeci de ziare pe care le avea la dispoziţie. Fără efect!

> Atunci – ne spune tot Dos Passos – împăratul ziarelor se retrase, din ce în ce mai mult, la San Simeon, pe coasta Pacificului, unde creă o grădină zoologică, continuă să se ocupe de filmări, adună în magazii şei mexicane, porţelanuri, tapiserii, scrinuri, mese şi scaune vechi, pradă din bătrîna Europă. Construi un palat andaluz şi o sală de recepţie maură şi îşi petrecu acolo ultimii ani, în mijlocul adulaţiei odihnitoare a stelelor de cinema, publiciştilor, scenariştilor şi gazetarilor...

Aceste rînduri ale lui Dos Passos au apărut pe cînd Hearst mai trăia, cu cîţiva ani înaintea realizării lui *Kane*, deşi par extrase din necrologul care provocase alarma Louellei Parsons. Poate că totuşi autenticitatea unor asemenea mărturii ar putea fi distorsionată de fantezia şi patima proprii omului de litere. Dosarului pe care-l încheiem i-ar fi, poate, necesar un unghi mai puţin literar, mai obiectiv. Un asemenea document ni-l oferă memoriile lui Charles Chaplin, apărute la trei decenii distanţă de paginile lui Dos Passos. Fără nici o aluzie la filmul lui Welles, Chaplin, care a fost unul dintre intimii lui Hearst, ne lasă o descriere a domeniilor acestuia tulburător de asemănătoare bizarului Xanadu imaginat de Welles.

N-am pomenit pe nimeni care să risipească banii cu degajarea lui Hearst. Rockefeller simţea povara morală a averii, Morgan avea conştiinţa puterii pe care o reprezenta, în vreme ce Hearst arunca cu nonşalanţă milioane de dolari de parcă ar fi fost banii lui de buzunar. Vila de pe malul mării, de la Santa Monica, pe care i-o oferise lui Marion era un palat construit, simbolic, pe nisip, de meşteri aduşi din Italia, un edificiu de 70 de camere, cu trei nivele, sală de bal împodobită cu aurării. Peste tot tablouri de Reynolds, Lawrence şi alţi maeştri, dintre care destule erau falsuri. În vasta bibliotecă cu lambriuri de stejar, cînd apăsai pe un buton, o parte a tavanului se lăsa devenind ecran de cinematograf. În sufrageria lui Marion încăpeau, cu uşurinţă, 50 de invitaţi. Alte cîteva apartamente permiteau găzduirea a cel puţin 20 de persoane. O piscină în marmură de Italia, lungă de peste 30 de metri şi traversată de o punte veneţiană, tot din marmură, fusese amenajată cu vedere la Ocean. Alături mai era un bar cu ring de dans[15]!

La Cuesta Encantada

Nu acesta era însă Xanadu. Castelul despre care s-a presupus că i-ar fi servit lui Welles drept prototip se afla la vreo 50 de kilometri distanţă, pe o şosea mirifică de-a lungul ţărmului Oceanului Pacific.

„Et in Arcadia ego!" A fost acolo şi autorul acestei cărţi! Încă de departe, cînd, gonind pe autostrada spre Monterrey, ni s-au iţit, nelămurit, ca într-un miraj, pe coasta stîncoasă, turnurile anacronice de cetăţuie iberică, am trăit impresia unui decor cinematografic plantat în mijlocul naturii sălbatice. Cînd drumul s-a înfundat, ne-am priponit caii-putere într-o parcare imensă, alături de alte sute de turişti mînaţi de curiozitate. De 30 de ani, de cînd castelul a fost transformat în muzeu, aproape 100.000 de turişti contribuie lunar la cheltuielile de întreţinere a acestuia. În schimbul unui bilet de 10 dolari ni s-a înmînat un soi de „Boarding Cart" cu ora „decolării" înscrisă pe el. Exact la minutul prevăzut am fost îmbarcaţi, nu în avion, ci în autocar, care ne-a purtat în circuitul său, unul dintre cele cinci propuse de castelul-muzeu. Celelalte patru, cu un alt prilej şi pe alte tichete. Alţi bani – altă distracţie!

O bună jumătate de oră am tot urcat volutele unei fermecătoare serpentine croite prin pădurea sălbatică. Tatăl lui Randolph, George Hearst, cumpărase aici, cu un secol în urmă, un ranch, o crescătorie de cai, fără a construi însă nimic pe restul terenului. Cu un secol în urmă, viitorul mogul „copil fiind, păduri cutreiera", îi plăcea, adică, să hoinărească pe aici şi de îndată ce intri în contact cu fascinaţia locului îl înţelegi uşor. De sus, de pe culme, perspectiva e grandioasă. Ridicat la sute de metri, chiar deasupra Pacificului, cuprinzi, pînă departe, întinderea apelor, printre zdrenţele alburii ale norilor ce plutesc dedesubt. *Cuesta encantada* denumiseră acest ţinut de vis mexicanii pe cînd erau stăpînii Californiei – Coasta fermecată! Şi atît a fost de puternică nostalgia jocurilor şi fantasmelor copilăriei, încît, la maturitate, Randolph s-a întors să-şi construiască o jucărie pe măsura averii sale, castelul.

După ce i-a vizitat domeniul, G.B. Shaw avea să lanseze una dintre memorabilele sale butade: „E castelul pe care şi l-ar fi construit bunul Dumnezeu însuşi dacă ar fi avut suficienţi... bani s-o facă!". Hearst i-a avut, şi nu s-a uitat la ei. De dragul mirajelor copilăriei sale a aruncat 30 de milioane de dolari preinflaţionişti. Pe pitorescul drum pe care urcăm rătăceau, în perioada de glorie a domeniului, animale exotice. „Fiarele au prioritate" indicau, nu fără ironie complice, pancartele cu care seniorul îşi întîmpina oaspeţii. În ce ne priveşte, în locul parcului zoologic de odinioară n-am mai întîlnit decît cîteva splendide exemplare de vaci care păşteau liniştit şi, ceva mai încolo, nu se ştie cum uitată, o turmă de zebre. Restul a fost scos la vînzare după decesul proprietarului.

Autocarul ne-a deşertat în faţa treptelor unei alei care urca spre castel, printre mandarini plini de roade (era la începutul lunii martie cînd, la Los Angeles, cireşii sînt în floare). Mai erau şi alte specii de arbori din care, în incultura-mi pomicolă, n-am putut identifica decît un gutui, aidoma celor de la noi de acasă. Pomii – ni s-a spus – au fost sădiţi aici cu pămîntul originar cu tot. Va fi fost şi pămînt românesc pe acolo?...

Puteam măsura acum, din imediată apropiere, castelul. Părea opera unui zănatic care a dispus de bani şi de nemăsurată putere.

Însăşi faţada, care pretindea să evoce solemnitatea portalului unei catedrale gotice, avea aerul de provizorat al unui decor de studio din anii '20. De altfel, vizita mi-a lăsat nu impresia, ci certitudinea că magnatul presei, cu investiţii importante şi în industria cinematografică, fusese inspirat în trasarea acestei bizare construcţii de cultura vizuală formată la şcoala producţiilor hollywoodiene, aşa încît se poate spune despre San Simeon că este o prelungire spirituală a Hollywoodului, depăşind depărtarea geografică.

Construcţia a fost, ce-i drept, girată de Julia Morgan, prima femeie-arhitect promovată în profesie de către prestigioasa şcoală franceză de arhitectură. Dar este iarăşi evident că principala-i obligaţie profesională era să răspundă comenzilor patronului, cu care nu era de glumit. Pe cînd, de pildă, construcţia era într-o fază foarte avansată, Hearst, aflat în Europa, a vizitat, în Spania, o catedrală în stil Mudéjar. Şi atît a fost de impresionat de ea, încît a pus-o pe sărmana arhitectă să dărîme construcţia abia ridicată conform planurilor iniţiale aprobate de beneficiar şi să ridice, în loc, faţada catedralei spaniole. La şcoala lui Hearst să se fi instruit ctitorul Ceauşescu cînd a ridicat Casa Poporului?...

Să nu ne întoarcem însă atît de repede la Bucureşti, să mai adăstăm la San Simeon, pe binecuvîntatul ţărm al Pacificului, cu atît mai mult cu cît în palat nici n-am apucat încă să pătrundem. Înainte de a intra în „Casa Grande" am fost purtaţi prin cele trei bungalouri construite special pentru oaspeţi, adevărate conace mobilate în stil napolitan cu piese de mobilier splendid încrustate, cu tapiserii de preţ expuse aidoma posterelor cinematografice şi cu tavanul imitînd, printr-un clei special, lemnul. Dispusă pe coama dealului, cu Oceanul drept fundal şi portalul unui templu atic reflectat de apa sidefie, piscina ne-a furat privirea. Impresia a fost, din păcate, diminuată de incoerenţa scenografică a ambianţei: zeiţa egipteană Sekhmet era instalată între o fîntînă stil „art-deco", printre sarcofage babiloniene „vechi de 3.500 de ani", cum ne-a asigurat ghidul, lîngă voluptuoase naiade în stil „Renaissance" de cel mai dubios gust. De altfel, ghidul care se poticnea oricum în faţa termenului *sarcofag* l-a înlocuit cu denumirea pragmatică de „cutie

de cadavre". Incomparabil mai bine spus, asta şi vedeam peste tot în jur, un amplu sarcofag de valori potenţiale anulate prin ignoranţă...

Această impresie devine şi mai penibilă în momentul în care pătrunzi în holul – sau, mai bine zis, hala – „Casei Grande" care constituie un montaj de piese egiptene, romanice, eleniste, medievale, europene în cele mai neobişnuite şi bagatelizatoare juxtapuneri. Totul ne trimite, izbitor, la imaginea halei de vechituri din filmul lui Orson Welles. *Cetăţeanul Kane* rămîne însă, la San Simeon, un subiect tabu. Singura aluzie pe care o întîlneşti, şi aceea indirectă, e în magazinul de suveniruri al autogării, unde poate fi achiziţionat, contra 10 dolari, volumul de memorii al neoficialei castelane Marion Davies, citat mai sus, cu prefaţa în care Orson Welles jură pe ce are mai scump că nu Hearst a fost cel care i-a inspirat portretul dominatorului personaj. Ghidul care-ţi turuie vrute şi nevrute nu va face pe tot parcursul excursiei nici o aluzie la mînia pe care i-a stîrnit-o ereticul film satrapului de la San Simeon. Într-o tăcere plină de reculegere, el ne-a introdus în „refectoriul", adică în imensa sufragerie în care magnatul îşi oficia supeurile. Sub tavanul din lemn sculptat se întind balcoane de pe balustradele cărora sînt înclinate blazoane nobiliare (te aştepţi ca de acolo să-şi fi slobozit trompeţii chemările în toiul grandioaselor banchete!), iar în mijlocul unei mese de-un stînjen, locul seniorului e marcat printr-un jilţ spaniol din secolul al XIII-lea şi de un... sceptru irlandez. Visele nemărturisite ale parvenitului care n-avea nici măcar scuza că ar fi nimerit în istorie direct din cizmărie ţîşnesc identificabile la lumină şi – vrei, nu vrei – te şi gîndeşti la năzbîtiile de care ar fi fost în stare „lordul" dacă ar fi izbutit ce-şi pusese în gînd: să devină preşedinte al Statelor Unite! Din fericire, americanii au avut înţelepciunea să-l împiedice pe cel care se mîndrea cu titlul de „furnizor al războaielor" să acţioneze la scară federală şi internaţională.

„Îi plăcea să intimideze" – recunoaşte ghidul cu indulgenţă. Sîntem asiguraţi, de altfel, că Hearst însuşi îşi cenzura grijuliu excesele, ţinînd foarte mult ca exorbitantul domeniu să fie denumit „ranch" şi plasînd, sub candelabrele de argint, printre tacîmurile

superbe – borcane ordinare de muştar şi ketchup, care să le sugereze oaspeţilor că fac „camping". Dar cînd cobora el însuşi în „refectoriu", o făcea într-un lift care reproducea arhitectura confesionalului unei catedrale hispanice. Stilul obligă, ca şi noblețea! E adevărat că, iniţial, nu-i comandase arhitectei decît „ceva oarecum mai confortabil decît un camping". Dar construcţia acestui „ceva mai confortabil" s-a întins pe o perioadă de două decenii şi a luat dimensiunea unui complex cu 38 de dormitoare, 31 de băi, 14 camere de zi, două biblioteci, o sală de cinematograf şi două piscine...

„Îi plăcea să intimideze!", recunoaşte ghidul, dar pomeneşte cu atîta deferenţă de „Mister Hearst" (întreg personalul nu uită de acest „Mister"), încît ajungi să te întrebi dacă boss-ul nu-i cumva prin apropiere, ba te-ai şi aştepta să se instaleze, dintr-o clipă într-alta, la locul marcat pentru veşnicie. Oricît i s-ar face însă de conştiincios apologia, Randolph Hearst a părăsit scena pentru totdeauna, „urmînd destinul comun al tuturor", cum, nu fără diabolică satisfacţie, remarcase jurnalul cinematografic integrat de Orson Welles în interiorul filmului său. Au rămas, pe tavanul „refectoriului" san-simeonean, cavalerii înzăuaţi, călugării cufundaţi în rugi, prinţii cu castele în palme întinse... şi-atît! Umbre, veghind amintirea altor umbre.

Judecînd măcar după „Xanadu", indicii esenţiale converg în a pleda pentru Hearst ca moment inspirator al lui Kane. Dar cu asta rămînem încă departe de a epuiza problema dată. Pentru că filmul lui Welles numai un simplu pamflet conjunctural nu poate fi considerat, el încerca nu abordarea facilă a unui personaj „cu cheie", ci explicarea unui destin. Dacă Louella Parsons ar fi urmărit ceea ce se petrecea pe ecran cu calm şi detaşare, fără părtinire, ar fi înţeles că personalitatea patronului ei nu era decît punct de plecare pentru cineast, că detaliile biografice autentice slujiseră numai ca materie primă pentru modelarea unei fiinţe umane plauzibile şi autonome. Cine era, atunci, Kane, erou fictiv care-şi începuse viaţa ca rebel, sfîrşind claustrat între zidurile castelului său clădit pe nisip? Cine – personajul ambiguu pe care tribunii muncitorimii îl

acuzau că este fascist, iar reprezentanţii marii finanţe îl denunţau drept comunist? Cine fusese acest om – fie el atribuit existenţei sociale reale sau plăsmuit de fantezia prodigioasă a unui artist –, personaj capabil, în egală măsură, de gesturi generoase şi de acte de un egoism feroce?

O anchetă postumă

Filmul lui Welles, însuşi, este o enigmă, un semn de întrebare. Descompunînd portretul lui Kane în aspecte tematice – castelul, imperiul financiar, viaţa privată, cariera politică, declinul – „ferparul" cinematografic furnizează puncte de reper pentru o dramaturgie cronologică. Travestit cu ingeniozitate în jurnal de actualităţi, prologul se încheia cu controversa aprinsă dintre redactorii studioului. Ei se declarau profund nesatisfăcuţi de versiunea panegirică ce o derutase pe Louella. Vizionînd-o, ei înşişi ajungeau să-şi pună întrebări neplăcute: „Ca rezumat, portretul nostru cinematografic o fi complet, numai că n-are coerenţă... Ce-am văzut, în definitiv, pe ecran? Că Charles Foster Kane a murit? Puţin lucru! Ziarele le citim cu toţii. Nu-i de ajuns să ni se spună ce-a făcut un om în viaţă. Trebuie să aflăm şi *de ce* a făcut-o!".

De ce?... De ce?... Care să fie firul conducător în încîlceala de fapte, de evenimente, de informaţii a unei biografii? Poate chiar ultima vorbă scrîşnită în agonie, acel enigmatic „Rosebud" care semnifica... ce? sau cine?... – „vreun cal de curse", bagatelizează, maliţios, unul dintre interlocutori. „Sau o poveste de iubire!", opinează un altul, cu predispoziţii mai romantice. Poate un vis, unul de neatins, pentru că nu poate fi obţinut prin intermediul banilor, tîrît după sine o întreagă viaţă, un vis neîmplinit care ar putea dezvălui enigma întregii personalităţi a defunctului, în pofida zonelor ei de obscuritate. Dar există vise pe care Charles Foster Kane nu şi le-ar fi putut împlini?

Discuţia realizatorilor jurnalului cinematografic a fost plasată de Welles în penumbră. Prinse între fasciculele de raze strecurate prin ferestruicile cabinei de proiecţie, chipurile personajelor parcă

s-ar destrăma vag. Şi, treptat, imaginea capătă contur, se luminează imperceptibil, de parcă ochiul spectatorului însuşi ar fi cel care se deprinde cu semiobscuritatea pe măsură ce disputa se înteţeşte.

Chiar prologul, iată!, a şi devenit premisa unei dezbateri publice pe marginea personalităţii eroului, dezbatere care se va prelungi pe tot parcursul filmului, disimulată, incitant, sub aparenţa unei anchete cvasipoliţiste. „Detectivul" este reporterul cinematografic Thompson (interpret: William Alland, regizor la Mercury şi la radio, asistent al lui Welles pentru primul său film), care a primit din partea colegilor săi misiunea de a elucida sensurile cuvîntului criptic „Rosebud". În faţa reporterului vor fi chemate, pe rînd, să-şi rostească depoziţia cinci persoane care l-au cunoscut pe Kane în diferite perioade ale existenţei sale: defunctul bancher Walter Thatcher, fost tutore şi dascăl; criticul de artă Leland, prieten din tinereţe, camarad de idealuri şi vocaţie publicistică; Bernstein, administratorul ziarului *Inquirer*; cîntăreaţa ratată Susan Alexander, cea de-a doua soţie a lui Kane, şi valetul acestuia, Raymond. Toţi aceşti oameni care i-au fost, într-un fel sau altul, apropiaţi, l-au iubit sau l-au urît (iar mulţi dintre ei au început prin a-l iubi şi au sfîrşit prin a-l urî!). Din evocările lor pătimaş, contradictorii va rezulta portretul personajului cu atît mai reliefat.

La vremea aceea, modalitatea narativă la care a recurs Welles era de o mare îndrăzneală. Cu unele rare excepţii (ca Griffith şi Eisenstein), cinematograful nu depăşise încă forma rectilinie a derulării subiectului, expunerea cronologică. *Kane* sfărîma barierele rutinei, aplicînd în arhitectura naraţiunii cinematografice cuceriri tehnice experimentate în literatură de Faulkner sau Dos Passos. În loc să introducă o serie de puncte de vedere convenţionale, decupate în fragmente clare şi logice, Welles ne restituia un fel de blocuri de istorie în integralitatea lor. Locul cronologiei îl lua logica interioară a subiectului, radiografia cazului psihologic se substituia banalului portret fotografic.

Adevărul despre Kane, ca şi despre oricare alt om, poate fi numai rezultanta a tot ceea ce a fost rostit despre el – explica Welles imediat

după premiera lui *Kane*. Ni se spune: Kane îşi iubea numai mama, numai ziarul, numai pe cea de-a doua soţie, se iubea doar pe sine... Poate că el iubea una sau alta, toate la un loc sau nimic din toate! S-o judece spectatorul. Kane era egoist şi dezinteresat, idealist şi ticălos, grandios şi meschin. Totul depinde de cine relatează despre el. Nici unul dintre cei care-l evocă nu va judeca, vreodată, obiectiv...

E posibil că Welles a ţinut să aducă asemenea precizări, imediat după lansarea filmului, datorită derutei unei părţi a publicului. Nu numai Louella Parsons a trăit, în faţa acelui film incomod, impresia celui care i se vorbeşte într-o limbă necunoscută. Acelaşi lucru li s-a întîmplat şi unor profesionişti de netăgăduită competenţă, precum Erich von Stroheim. Cel care revoluţionase gramatica filmului prin *Rapacitate* s-a găsit nepregătit în faţa scriiturii lui Welles, aşa cum recunoştea într-un articol publicat în ianuarie 1941.

> Cu toată sinceritatea – ţinea să sublinieze Stroheim – în timpul primelor 20 de minute ale filmului, eu, care am profesat această meserie timp de 30 de ani, pot spune că n-am înţeles despre ce este vorba. Poate sînt un idiot, totuşi am întrebat cel puţin 50 de persoane care au descris, mai mult sau mai puţin, aceeaşi experienţă... Eram cu toţii obişnuiţi să urmărim poveşti care încep cu începutul... Bineînţeles, îmi dau seama că deoarece Kane fusese director de ziar, Welles putea trata moartea acestuia sub un unghi jurnalistic, în flashuri scurte, stacatto[16]...

Deşi, în articolul său, Stroheim este mai curînd elogios decît critic, el îi reproşează totuşi tînărului său coleg o anume „sacrificare a simplităţii în favoarea excentricului...". Ceea ce dovedeşte cu atît mai mult că marele clasic al filmului mut care, la vremea sa, nu-şi menajase, nici el, publicul nu prea înţelesese miza modalităţii narative a lui Welles, în ce măsură serveşte ea subiectul însuşi. Zece ani mai tîrziu, referindu-se la *Kane*, André Bazin dădea cea mai înaltă apreciere tocmai manierei narative a lui Kane, comparînd-o cu cea din *În căutarea timpului pierdut*, romanul lui Proust.

Aşa cum Proust făcea să ţîşnească întreaga existenţă a povestitorului dintr-o ceaşcă de ceai şi o „madlenă", la fel şi Welles determina întreg destinul lui Kane, izbucnind din imaginea unei căsuţe peste care se aşterne zăpada... [Evident că Bazin se referă, aici, la globul de cristal pe care-l scapă din mînă Kane muribund.] Numai că Welles aduce, în plus, o multiplicitate a perspectivelor. Toţi cei care-l cunosc pe erou îi fac portretul conform propriei viziuni şi experienţe trăite în legătură cu personajul... Concluzia spectatorului devine, astfel, cu totul personală[17].

Implicaţiile modalităţii elogiate de Bazin sînt multiple. În primul rînd, ea deschide perioada în care cinematograful vizează un public de tip nou, „coautor" activ al filmului. S-ar putea spune, în acest sens, că finalitatea lucrării cinematografice a lui Welles nu rezidă atît în problema pe care o pune, ca atare, ci în modul în care o pune. Prologul avansează un rezumat, un soi de tablă de materii pentru ceea ce va urma, care-i permite spectatorului o viziune de ansamblu asupra problematicii personajului. Versiunii oficiale a biografiei lui Kane îi va fi opusă fiecare mărturie luată în parte. Dar această versiune oficială nu e alta decît cea a unui *self-made man*, a omului creat de şansă într-o lume în care, potrivit mitologiei americane, oricine are căi deschise şi posibilităţi egale. Acordurile emfatice, de marş triumfal, care însoţesc imaginea „Jurnalului" precum şi tonalitatea de stentor a crainicului, îl asurzesc şi-l irită iniţial pe spectator, împiedicîndu-l să gîndească. Dimpotrivă, momentele de linişte aşternute peste sala obscură de îndată ce s-a stins ultima pîlpîire a proiectorului (din film!), ca şi discuţia din ce în ce mai însufleţită a creatorilor actualităţilor creează un nou climat, de reflecţie. Panegiricul, versiunea oficială nu poate da nimic. Mitul reuşitei omului ieşit din comun a fost, în mod subtil, bagatelizat. Patriot, afacerist fără scrupule, om de stînga, om de dreapta, democrat şi tiran, pacifist şi fabricant de războaie, combatant al unui nobil ideal şi trădător fără scrupule... – într-o asemenea ambiguă definiţie a lui Kane trebuie să existe, la urma urmelor, şi ceva coerent. Numitorul comun ar reieşi, poate, din suprapunerea mărturiilor tuturor celor care l-au cunoscut pe eroul ce se autodefinea lapidar: „Sînt pur şi simplu un american...".

> Aşa cum Proust făcea să ţîşnească întreaga existenţă a povestitorului dintr-o ceaşcă de ceai şi o „madlenă", la fel şi Welles determina întreg destinul lui Kane, izbucnind din imaginea unei căsuţe peste care se aşterne zăpada... [Evident că Bazin se referă, aici, la globul de cristal pe care-l scapă din mînă Kane muribund.] Numai că Welles aduce, în plus, o multiplicitate a perspectivelor. Toţi cei care-l cunosc pe erou îi fac portretul conform propriei viziuni şi experienţe trăite în legătură cu personajul... Concluzia spectatorului devine, astfel, cu totul personală[17].

Implicaţiile modalităţii elogiate de Bazin sînt multiple. În primul rînd, ea deschide perioada în care cinematograful vizează un public de tip nou, „coautor" activ al filmului. S-ar putea spune, în acest sens, că finalitatea lucrării cinematografice a lui Welles nu rezidă atît în problema pe care o pune, ca atare, ci în modul în care o pune. Prologul avansează un rezumat, un soi de tablă de materii pentru ceea ce va urma, care-i permite spectatorului o viziune de ansamblu asupra problematicii personajului. Versiunii oficiale a biografiei lui Kane îi va fi opusă fiecare mărturie luată în parte. Dar această versiune oficială nu e alta decît cea a unui *self-made man*, a omului creat de şansă într-o lume în care, potrivit mitologiei americane, oricine are căi deschise şi posibilităţi egale. Acordurile emfatice, de marş triumfal, care însoţesc imaginea „Jurnalului" precum şi tonalitatea de stentor a crainicului, îl asurzesc şi-l irită iniţial pe spectator, împiedicîndu-l să gîndească. Dimpotrivă, momentele de linişte aşternute peste sala obscură de îndată ce s-a stins ultima pîlpîire a proiectorului (din film!), ca şi discuţia din ce în ce mai însufleţită a creatorilor actualităţilor creează un nou climat, de reflecţie. Panegiricul, versiunea oficială nu poate da nimic. Mitul reuşitei omului ieşit din comun a fost, în mod subtil, bagatelizat. Patriot, afacerist fără scrupule, om de stînga, om de dreapta, democrat şi tiran, pacifist şi fabricant de războaie, combatant al unui nobil ideal şi trădător fără scrupule... – într-o asemenea ambiguă definiţie a lui Kane trebuie să existe, la urma urmelor, şi ceva coerent. Numitorul comun ar reieşi, poate, din suprapunerea mărturiilor tuturor celor care l-au cunoscut pe eroul ce se autodefinea lapidar: „Sînt pur şi simplu un american...".

S-ar putea spune despre întreaga mişcare a filmului lui Welles, că e circumscrisă din afară spre sondarea profunzimilor, pătrunsă de strădania înţelegerii, a penetrării, tendinţă vizualizată cinematografic prin predilecţia spre mobilitatea aparatului. Cu o asemenea deplasare a camerei începe chiar prologul, alunecînd – în ciuda avertismentului „Intrarea strict oprită!" – printre porţile din fier forjat ale domeniului Kane, călăuzindu-ne prin fereastra camerei în care se stinge miliardarul. Într-un episod ulterior, obiectivul va plonja din stradă peste firma de neon a unui cabaret, pătrunzînd prin luminator şi coborînd deasupra mesei peste care se reazemă, doborîtă de whisky şi disperată de singurătate, fosta soţie a lui Kane, care refuză, iniţial, orice discuţie despre trecut. Dar şi secvenţa în care Thomson, reporterul, îl reclamă, la bară, pe un alt martor, postum, financiarul Thatcher, tutorele şi adversarul de-o viaţă al lui Kane, tot printr-un *traveling* începe. De pe statuia lui Thatcher, obiectivul coboară în lungul soclului, îndepărtîndu-se apoi pentru a ne dezvălui pustia sală a fundaţiei care poartă numele financiarului, coloanele ce susţin, pe umerii lor masivi, tăcerea misterioasă a marmurei. Vizualizarea unei tăceri împietrite... Thatcher a murit de mult, dar memoriile sale aşteaptă, încă netulburate, să prindă glas. Reporterul se lasă condus spre sala de lectură, zvonul paşilor săi e amplu distorsionat de ecou, uşa seifului uriaş se deschide cu un geamăt. Din sunet şi lumină se zămisleşte, mereu, sugestia – dimensiunea sonoră, adusă de Orson din exerciţiul radioului, îmbogăţind, mereu, imaginea. Pe masa la care s-a aşezat Thomson lumina cade de sus, prelinsă ca printre gratiile unei celule. Totul e cumplit de trist, tulburător de sumbru, în pofida risipei de spaţiu, a amplorii construcţiei, sau poate tocmai din pricina lor...

Într-o asemenea atmosferă stranie, din notele memorialului Thatcher se încheagă primele crîmpeie ale trecutului lui Kane, evocări neutre care nu spun prea mult prin ele însele. Deşi poate chiar prima imagine cu care începe acest *flash-back* îi e straniu de familiară spectatorului. Albul hîrtiei manuscrisului s-a topit în albul cîmpului nins pe care Kane, copil încă, se joacă cu săniuţa în faţa unei case cu acoperişul povîrnit de troiene. Recunoaştem globul

de cristal al muribundului, „madlena" sa cu ceai care a prins contur şi viaţă. În faţa unui om de zăpadă, băieţaşul trăieşte bucuria jocului, cu exaltarea şi dăruirea proprii doar copilăriei. Aparatul se retrage, printr-o fereastră, în interiorul rudimentar al unei cabane. La o masă, mama lui Charlie Kane (actriţa Agnes Moorehead), femeie cu chip aspru şi părul strîns, sever, într-un coc, are în faţa ei un joben care n-ar aparţine în nici un caz omului de lîngă ea, cu ţinută de muncitor şi cămaşă aspră din pînză – tatăl lui Charlie. Jobenul anticipează apariţia în cadru a filfizonului de la oraş, omul cu servieta, reprezentant al băncii, care aşteaptă, în picioare, răspunsul la oferta abia făcută.

> Atît capitalul, cît şi beneficiile minei aurifere care v-a fost lăsată vor fi gestionate de banca noastră în contul fiului dvs. pînă la vîrsta de 25 de ani. Deciziile băncii în toate problemele privitoare la studiile tînărului domn, precum şi în alte împrejurări similare rămîn fără apel...

Prelunga tăcere e spartă de izbucnirea tatălui:

— Nu vă dau copilul! Nu pricep de ce-ar trebui să fie crescut de o bancă!

— Dumneavoastră vă aparţine mina, doamnă Kane – precizează, cu voce seacă, omul băncii. Sînteţi unica proprietară şi singura în drept să decidă.

— Atunci unde trebuie să semnez, domnule Thatcher? – întreabă femeia. Lucrurile sînt pregătite, valiza făcută de o săptămînă... La ce-am mai lungi vorba?

Şi aparatul se retrage din nou în exterior, în zăpadă, prin fereastra care ne-a dezvăluit în tot timpul precedentului schimb de replici, în profunzimea planului, spectacolul jocului zburdalnic de copil. Băiatul încă mai aleargă, cu săniuţa lui, cînd aude vocea neobişnuit de tremurîndă a tatălui:

— Începînd de azi, Charlie, vei trăi lîngă dl Thatcher. Cîndva vei fi bogat, cel mai bogat om din America. Dar pînă atunci trebuie să te pregăteşti, să înveţi.

Băiatul s-a oprit strîngînd săniuţa în braţe. Sigur de sine, Thatcher şi-a scos mănuşile elegante şi i-a pus, protector, mîna pe umăr. Dar, cu o zvîcnire de sălbăticiune, Charlie s-a ferit şi, în momentul în care, disimulîndu-şi sub un zîmbet de circumstanţă, deruta şi iritarea, bancherul a întins din nou mîna spre băiat, acesta l-a împins cu sania, trîntindu-l în zăpadă. Pe întreg ecranul nu mai este vizibilă acum decît privirea dîrză a unui copil pe jumătate bărbat... Şi, lîngă el, o săniuţă, ultimă relicvă a unei copilării sacrificate!

Cîtă însemnătate acorda Orson Welles acestei isprăvi a eroului său rezultă, între altele, şi din memoriile principalului său colaborator, operatorul Gregg Toland. Într-un interviu acordat, în 1960, revistei *Cinecubano*, Toland îşi amintea că i-au trebuit patru zile pentru pregătirea acestei scene, fiindcă ea ridica probleme tehnice excepţional de dificile. După expresia operatorului, secvenţa presupunea „un complicat amestec de mecanică şi artă". În fapt, o platformă de sunet şi nişte scaune cu rotile trebuiau conduse, cu precizie de ceasornic, în vreme ce aparatul se deplasa pe o macara de trei tone. Cînd funcţiona corect partea mecanică, greşea textul copilul-actor; cînd aparatul şi copilul izbuteau să fie, concomitent, fără greş, se dovedeau imprecise mişcările macaralei. Secvenţa a putut fi executată datorită unei idei salvatoare a operatorului: „I-am sugerat lui Welles să combine banda sonoră a uneia din duble cu imaginile impecabile, din punctul de vedere al mişcării, ale alteia. Rezultatul a fost excepţional!".

Secvenţa era importantă din perspectiva realizatorului, fiindcă marca începutul duelului care avea să-i confrunte, necontenit, pe Kane şi pe Thatcher. Războiul acesta, fără odihnă, este admirabil sugerat de o rapidă succesiune a planurilor. Vizibil îmbătrînit de scurgerea unui deceniu, Thatcher dictează secretarului său, în stilul său uscat, o scrisoare de afaceri:

> În concluzie, vă pot aminti că apropiata dvs. aniversare a 25 de ani implică completa dvs. independenţă faţă de firma Thatcher & Comp., ceea ce înseamnă că, din acest moment, vă revine întreaga răspundere pentru cea de-a şasea avere din lume... În consecinţă, vă supun atenţiei lista detaliată a bunurilor care vă aparţin...

Printr-una din elipsele caracteristice stilului său, Welles a montat în continuare, aproape fără un moment de tranziţie, secvenţa în care Thatcher ascultă scrisoarea de răspuns a fostului său pupil:

> Regret, dar administrarea minelor de aur, puţurilor de petrol, companiilor de navigaţie şi proprietăţilor imobiliare nu mă interesează. Mă atrage doar un singur punct de pe lista dvs.: *New York Inquirer*, o foaie pe care, dacă nu mă înşală memoria, am achiziţionat-o prin prescripţie. Să n-o vindeţi! Dacă mă întorc în America, o fac numai ca să mă pot ocupa de ea... Trebuie să fie amuzant să conduci un ziar!

Miliardarul se amuză

Şi, din nou, elipsă... Hearst avea o maximă profesională preferată: „Titlul face ştirea!". Nici dublul său wellesian nu se lasă mai prejos. Pe ecran se succed, acum, titlurile, în majuscule, pe cîte cinci coloane ale ziarului lui Kane, larg deschis între mîinile lui Thatcher. Mîini care tremură de slăbiciune sau iritare:

> TRUSTUL TRANSPORTURILOR JUPOAIE CĂLĂTORII!
> TRUSTUL TRANSPORTURILOR DENUNŢAT DE *INQUIRER*
> PROPRIETARII REFUZĂ SĂ ASANEZE COCIOABELE...
> *INQUIRER* CÎŞTIGĂ BĂTĂLIA MAGHERNIŢELOR...

Bancherul nu mai are nici urmă din superioritatea şi siguranţa în faţa pupilului de odinioară. Umilit, încearcă acum să-l convingă, să-l înduplece pe Charlie Kane:

> — Charlie, îţi amintesc că, la urma urmelor, eşti unul dintre principalii acţionari ai Public Transit Comp...

Trăgînd distrat din pipă, în faţa aburindei ceşti de cafea, Kane răspunde:

> — Regret că dumneata nu-ţi dai încă seama de dubla mea identitate: în calitate de deţinător a 87.000 de acţiuni ale P.T.C. – după cum vezi,

sînt perfect la curent cu ceea ce posed! – mă aflu, din toată inima, pe baricada dumitale. E adevărat, acest Kane e un ticălos, fiţuica lui de scandal ar trebui interzisă şi n-ar strica chiar ca un comitet să se dedice boicotării ei! Dacă reuşeşti să-l formezi, înscrie-mă şi pe mine cu o subscripţie de 1.000 de dolari. Pe de altă parte, mai sînt şi directorul lui *Inquirer*! [Şi, ridicînd vocea, continuă patetic.] În această calitate consider o datorie, deşi nu ascund că este pentru mine şi o plăcere, să veghez ca muncitorii cinstiţi ai acestei ţări să nu fie spoliaţi de o bandă de tîlhari numai pentru că n-au pe nimeni să le apere interesele...

Cu chipul contractat de furie, Thatcher s-a ridicat în picioare, dar Kane îl mai reţine cu un gest dominator:

— Şi-am să-ţi mai încredinţez un secret, stimate domn. Cred că sînt cel mai indicat să le apăr interesele. Eu, cel puţin, posed avere, conturi financiare, proprietăţi imobiliare. Dacă n-aş fi eu cel care se ocupă de interesele dezmoştenitilor, poate că s-ar însărcina cu asta unul fără bani, fără proprietăţi şi...

De notat că în paginile document pe care i le-a dedicat lui Hearst, Dos Passos a citat o replică aproape identică:

Milionarii, colegii săi, îl considerau trădător al propriei clase. Pus în faţa unei asemenea acuzaţii, William Randolph Hearst răspunse: „Ştiţi că apăr proprietatea şi-mi cunoaşteţi poziţia cu privire la averile personale. Nu e oare mai bine să reprezint eu, în această ţară, glasul nemulţumiţilor, decît altcineva care ar putea să nu aibă aceleaşi relaţii pe care le am eu cu proprietatea?".

Adevărul este că Hearst îşi putea permite asemenea cochetărie primejdioasă cu radicalii (aşa cum istoriseşte Chaplin în memoriile sale) numai fiindcă

din tinereţe, avea întotdeauna la îndemînă carnetul de cecuri al tatălui său... Se povesteşte că Russel Sage, un puternic financiar, a întîlnit-o într-o zi pe mama tînărului Hearst şi i-a spus: „Doamnă, dacă fiul dvs.

continuă să atace Wall Street, atunci își va încheia bilanțul, an de an, cu cîte un milion de dolari pierdere...". Iar mama, surîzînd netulburată, răspunse: „În acest ritm, indicat de dvs., d-le Sage, tot ar mai putea rezista încă vreo 80 de ani!"[18].

Este interesant că această anecdotă, cu trei decenii înainte ca Chaplin s-o relateze drept autentică în memoriile sale, intrase ca atare în scenariul „fictiv" al *Cetățeanului Kane*. În momentul de confruntare dintre tînărul și ambițiosul proprietar al lui *Inquirer* și bancherul Thatcher (fonetic numele acesta este foarte apropiat de Sage!) are loc următorul schimb de replici:

Thatcher: Spune-mi, tinere, nu ți se pare necugetat să duci mai departe această acțiune filantropică de ajutorare a săracilor? *Inquirer* te costă, și așa, un milion de dolari pe an.
Kane: Cu totul exact, domnule Thatcher. Am pierdut anul trecut un milion. Mă aștept și pentru acest an să mai pierd unul și sînt chiar pregătit să mai pierd unul și la anul. Numai că, vedeți dvs., în acest ritm al pierderilor, aș fi amenințat să încetez apariția acestuia abia peste 60 de ani!

De fapt, Kane nici nu acționează aici ca un răzvrătit, ci ca un liberal luminat, care preferă să controleze valul nemulțumirii populare decît să-l lase în seama revoluționarilor de profesie. El o și spune limpede: ar fi mai complicat pentru clasa posedantă dacă de interesele dezmoșteniților s-ar ocupa lideri fără bani și fără respectul față de proprietate.

Este tot atît de adevărat că această atitudine sfidătoare față de propria clasă avea să-l coste destul pe Hearst, care, în anii crahului din 1929, s-a văzut nevoit să-și scoată la mezat nu numai prețioase colecții de artă, ci pînă și mobilierul domeniilor sale. New Yorkul a trăit atunci momentul declinului magnatului ca pe un adevărat eveniment, pentru că magazinul Gimbels și-a rezervat un întreg etaj (zece mii de metri pătrați!) expunerii colecțiilor scoase la licitație de către Hearst. Erau printre ele pînze de Rembrandt, Hals, Rubens și van Dyck, tapiserii de o valoare inestimabilă, ca să nu mai pomenim

de cele 10.700 de fragmente ale unei mînăstiri spaniole, demontată piatră cu piatră, care nu şi-au mai găsit amator. În ce-l priveşte pe alter-egoul său, Kane, tot criza îl va împinge „la Canossa", în biroul acestui Thatcher pe care-l ura, pentru a semna actul de necondiţionată supunere faţă de seniorul şi banca sa. Scena debutează printr-un plan, lipsit de profunzime, care-l înfăţişează pe Bernstein dînd citire unui act larg deschis, care ne obturează restul imaginii:

> Şi în ce priveşte amintitele ziare, subsemnatul C.F. Kane renunţ la orice control asupra lor...

Încheindu-şi lectura, Bernstein coboară contractul, dezvăluind, în adîncime, chipul satisfăcut al lui Thatcher. Prezenţa lui Kane este anunţată, iniţial, de vocea sa cavernoasă, abia apoi făcîndu-şi apariţia între cele două personaje:

> — Acesta e deci actul, domnule, spune Kane, apropiindu-se de Thatcher.
> — Nu mai eşti chiar atît de tînăr pentru ca să mi te adresezi cu apelativul „domnule", îl pune, încă o dată, la punct, fostul tutore, care nu-şi poate şterge de pe chip satisfacţia triumfului trăit.
> — Iar dumneata prea bătrîn să ţi se spună altfel! explodează, plin de ranchiună, tînărul care s-a văzut din nou aservit băncii. Şi continuă, cu cea mai adîncă ură: De fapt, ai fost totdeauna prea bătrîn...

Răspunsul împăciuitor al educatorului vine ca o tîrzie consolare:

> — Este foarte probabil să sfîrşeşti mai bogat decît mine, Charlie.

Replica lui Kane ne pare de o esenţială autodefinire:

> — N-are nici o importanţă că voi muri mai bogat decît m-am născut. Să nu fi fost, poate, atît de bogat, aş fi ajuns, cu adevărat, un om mare.
> — Ce anume ţi-ar fi plăcut să devii? insistă Thatcher, amuzat, şi ironia sa nu-i lipsită de o undă de sinceră curiozitate, dar Kane n-o percepe cînd îi răspunde spumegînd:
> — Tot ceea ce deteşti dumneata!

De notat că Kane susţine că averea i-ar fi indiferentă în momentul în care aceasta se află în primejdie şi chiar dacă, de dragul ei, se lasă frînt, o suspectează a fi un balast în drumul realizării sale ca om! Dar acelaşi Kane îşi pune întreaga energie, iniţiativă şi capacitate în a-şi fructifica şi stăpîni avutul. A stăpîni înseamnă, pentru el, a cheltui! Kane a trăit din plin voluptatea de a avea tot ceea ce şi-a dorit şi de a înceta să dorească tot ceea ce a putut avea. Kane năzuia mereu către ceva, ceva despre care memorialistul Thatcher nu ne poate mărturisi nimic mai mult decît acest insolent „Tot ceea ce deteşti...!". Replica e prea puţin edificatoare pentru a ne mulţumi.

Dar după un sfert de veac de la apariţia *Cetăţeanului Kane*, memorialistul Chaplin avea să consemneze şi el: „Dacă aş fi întrebat cine-i omul care mi-a lăsat cea mai vie impresie, aş răspunde William Randolph Hearst. Aş adăuga că, deşi raporturile noastre n-au fost întotdeauna agreabile, ceea ce mă fascina la el era enigma personalităţii sale".

Tocmai această fascinaţie a enigmei o şi trăieşte spectatorul care urmăreşte *Cetăţeanul Kane*. El se substituie, de fapt, reporterului care audiază martorii, retrăieşte procesul lăuntric de clarificare al acestuia. Thatcher i s-a adresat ca un om de afaceri referindu-se la alt om de afaceri; Bernstein, directorul *Inquirer* şi mîna dreaptă a lui Kane aduce un punct de vedere deosebit cînd evocă prima zi de lucru la ziar, instalarea lui Kane şi binefăcătoarea „revoluţie" pe care o stîrneşte în redacţia cotidianului falimentar. Nici interiorul mizer, nici rutina care a pus stăpînire pe redacţie nu-l descurajează pe tînărul patron. „Trebuie să introduc în jurnalul ăsta încă ceva pe lîngă poze şi text", proclamă el. „Vreau ca *New York Inquirer* să devină la fel de vital pentru locuitorii acestui oraş ca şi gazul din această lampă..."

„Nu numai acadelele, ci toată taraba"

Zilele şi nopţile de neastîmpăr, de surescitare pe care le trăieşte Kane amuzîndu-se să-şi impună ziarul sînt, pentru cei din jur, epuizante. „Voi locui aici!", l-a prevenit, din prima clipă, pe Carter,

fostul redactor-şef, arătîndu-i o încăpere îngustă. Degeaba a încercat acesta să-l avertizeze că un birou nu poate asigura confortul unei camere de locuit. Cînd, exasperat, l-a făcut atent că localul unui ziar este închis 12 ore din 24, Kane i-a tăiat-o scurt: „Din acest moment, la *Inquirer* se va lucra 24 de ore din 24!". Ştie să imprime un ritm de muncă şi să-şi aleagă nu numai colaboratori devotaţi, dar şi oameni capabili, profesionişti de vocaţie. Leland, criticul dramatic pe care-l promovează (personaj interpretat de Joseph Cotten) este cel mai bun prieten al său, un *alter ego*, replică a propriei conştiinţe. Lui îi va şi arăta, cel dintîi, Kane „Declaraţia de principii" pe care ţine s-o insereze pe frontispiciul lui *Inquirer*:

> Eu, Charles Foster Kane, voi pune la dispoziţia locuitorilor acestui oraş un cotidian care să le comunice cinstit tot ceea ce e nou...
> Eu, Charles Foster Kane, le voi furniza de asemenea...

Dar e întrerupt din lectură de intervenţia neaşteptată a lui Leland, strecurată cu jumătate de gură: „Este a doua frază pe care o începi identic, cu acelaşi «EU»". În focul lecturii sale, Kane nu pare a-i acorda atenţie: „Este firesc! Cineva trebuie, doar, să-şi asume răspunderea...". Şi continuă: „Citind *Inquirer*, oamenii vor afla cine este răspunzător, din el vor afla adevărul prompt şi viu. Nu voi admite ca anumite interese particulare, oricare ar fi ele, să stea în calea acestui adevăr. Eu le voi fi, de asemenea, un apărător combativ şi neobosit pentru drepturile lor de fiinţe umane...". Leland, care l-a urmărit, tot mai îngîndurat, conchide: „Aş vrea să pun bine manuscrisul ăsta. Presimt că, într-o zi, va constitui un document".

Pentru a cuceri opinia publică, Kane are nevoie nu numai de o declaraţie de principii, de angajamente şi făgăduieli, ci şi de un grup de profesionişti ai condeiului capabili să polarizeze atenţia cititorilor asupra coloanelor ziarului său. Bernstein îşi evocă tînărul patron contemplînd, pe gînduri, vitrina principalului concurent, cotidianul *The Chronicle*. Tirajul său: 500.000 de exemplare. Cifră-gigant în comparaţie cu cele 26.000 ale lui *Inquirer*, pe care piaţa abia dacă

le mai poate înghiţi. Şi, în timp ce Kane examinează, cu luare aminte, fotografia grupului compact de ziarişti de primă mînă ai gazetei rivale, aşezaţi pe două rînduri, Bernstein se justifică:

— Gîndiţi-vă doar ce echipă au! Ştiţi cît timp le-a trebuit s-o adune? Douăzeci de ani!

Rămasă o clipă în prim-plan, fotografia se animă printr-o abilă „scamatorie" de montaj. După ce i-au pozat fotografului, membrii echipei de jurnalişti se destind, în timp ce din *off* intervine vocea lui Kane:

— Acum şase ani stăteam în faţa unei vitrine a lui *Chronicle*, privind cu jind la fotografiile celor mai mari ziarişti din lume. Mă simţeam ca un ţînc în faţa unei cofetării. Ei bine, astăzi, aici, în seara aceasta, după şase ani, am nu numai acadelele, ci toată taraba! Voi face o copie în plus a acestei fotografii, s-o expediez celor de la *Chronicle*. Cred că veţi fi mulţumiţi să aflaţi că azi dimineaţă eram în fruntea întregii prese newyorkeze cu un tiraj de 684.000 de exemplare.

Printr-una din obişnuitele sale elipse, Welles a izbutit să condenseze, în modul cel mai firesc, şase ani din viaţa lui Kane. Şase ani de zbucium, de proiecte şi îndoieli comprimaţi în succesiunea bine inspirată a două planuri! Măiestria elipsei, a condensării timpului şi trăirilor o dovedeşte Welles şi într-un episod ulterior, în care descrie istoria primei căsnicii a lui Kane cu nepoata preşedintelui Statelor Unite. Evocarea nu-i mai aparţine lui Bernstein, ci prietenului de tinereţe al lui Kane, criticul dramatic Leland, care-şi depune mărturia de pe patul de suferinţă al clinicii în care zace bolnav de bătrîneţe, amărăciune şi oboseală.

Laitmotivul prieteniei este esenţial pentru universul tematic al lui Welles pe care, probabil, ruptura de Houseman nu l-a costat ieftin. Unul dintre eroii săi de mai tîrziu, Mr. Arkadin, îşi va povesti, la un moment dat, un vis tulburător: „Se făcea că eram într-un cimitir în care toate epitafurile erau bizare: 1822-1826; 1920-1934... Toate de acelaşi gen, toate cu un răstimp scurt între naştere şi

moarte. În cimitir era şi un om foarte bătrîn. L-am întrebat cum de a supravieţuit atît timp, iar ceilalţi din sat au murit atît de tineri? Şi el mi-a răspuns: «Nu fiindcă murim de tineri sînt inscripţiile astea, ci doar fiindcă la noi, domnule, pe mormintele noastre, nu anii de viaţă ai omului îi numărăm, ci doar anii în care a fost fidel unui prieten...»". La rîndul său, şi Leland, după decenii, după alte vieţi şi alte relaţii trăite, încă mai e rănit de „moartea" prieteniei lui Kane.

Depoziţia lui Leland despre evoluţia raporturilor dintre soţii Kane este vizualizată într-o suită de scurte secvenţe care se desfăşoară, toate, în aceeaşi ambianţă, sufrageria maură a casei Kane, la ceasul micului dejun. În acest decor fastuos, Charlie admiră frumuseţea senină, planturoasă, domestică a tinerei sale soţii. Îmbrăcat într-un costum de izbitoare eleganţă, Kane aşază o farfurie în faţa lui Emily, seducătoare în rochia străvezie, de casă, care-i dezvăluie, generoasă, formele.

— Eşti frumoasă! izbucneşte, sărutînd-o afectuos.
— Nu-i un motiv să pleci atît de devreme la redacţie... se bosumflă ea.
— N-ar fi trebuit să te măriţi cu un ziarist, zîmbeşte el îngăduitor. Gazetarii sînt mai răi decît marinarii...
Dar adaugă înfrînt:
— O să-i telefonez lui Bernstein să amîne pînă la prînz toate obligaţiile acestei dimineţi.

Muzica vioaie, alegră, care a însoţit, în surdină, dialogul se înteţeşte. Aparatul de filmat îşi continuă legănarea lentă, unduitoare, de la un cap la celălalt al mesei, continuînd să urmărească schimbul de replici, numai că, dintr-odată, eroii încep să apară altfel îmbrăcaţi. Deşi continuitatea convorbirii nu pare întreruptă, modificările vestimentare succesive, ca şi tonalitatea modificată a raporturilor dintre soţi, mereu mai reci, mai indiferente, mai distante, sugerează scurgerea timpului.

— Ştii doar cît m-ai făcut să aştept noaptea trecută, cînd te-ai dus la redacţie „numai pentru cîteva minute", se plînge Emily.
— Te asigur, draga mea, că unicul tău rival este *Inquirer*, o consolează soţul.

— Aş prefera o rivală în carne şi oase, sună răspunsul doamnei neglijate, în timp ce ambianţa s-a şi schimbat, intensitatea muzicii a sporit, dramatic, atmosfera devenind din ce în ce mai ostilă.

Dialogurile „dejunurilor" comune sînt tăiate printr-un montaj mereu mai abrupt şi, din replică în replică, Kane apare tot mai neglijent îmbrăcat – de la smochingul din prima scenă a ajuns la halat şi pijama –, în timp ce Emily va fi din ce în ce mai sobră, mai rece. Iar vocea ei o auzim stridentă:

— Nu-i vorba doar de faptul că m-ai abandonat... dar şi de ceea ce publici. Să-l ataci pe unchiul John... pe preşedintele ţării.
— Unchiul tău e un imbecil bine intenționat care îngăduie unei bande de profitori să se ocupe de administrație, ripostează, brutal, Kane.

Din nou, panoramice rapide şi, după schimbul de cuvinte care a ridicat violența la paroxism, urmează... tăcerea. Liniște grea, apăsătoare, în care mocnesc exasperări reciproce. La micul dejun cei doi soți își citesc ziarul în tăcere. Kane parcurge, desigur, *Inquirer*, dar ea, ei bine, ea are în mînă, ostentativ deschis, *Chronicle*. Un singur detaliu, titlul de gazetă, ajunge să exprime prăpastia care-i desparte acum pe cei doi.

Antologică economia de mijloace a acestei suite care nici n-ar putea fi considerată altfel decît o unică secvenţă. Singurul element de decor, lunga masă din sufragerie la extremitățile căreia se întîlnesc, zilnic, beligeranții – acest simplu element de decor sugerează progresiva dezagregare a căsniciei lor. După mărturia lui Welles, această modalitate de expresie i-a fost sugerată de o piesă într-un act de Thornton Wilder, *Lunga cină de Crăciun* (1931), care urmăreşte un lanţ de generaţii al uneia şi aceleiaşi familii într-un neîntrerupt Crăciun, din 1840 pînă în 1930, cu personaje care, îmbătrînind sub ochii spectatorilor, sînt înlocuite de altele tinere.

În ce priveşte cina lui Kane, nu mai e vorba de generaţii, iar poziţia personajelor în raport cu decorul rămîne imobilă, numai că masa care, la începutul scenei, îi unea ca o punte, s-a transformat

în cîmp de război. Episoadele din ce în ce mai scurte, mai frînte, subliniază cît au început să fie de incomode, de obositoare aceste întîlniri. În pofida tranziţiilor de timp, temele polemicii conjugale rămîn aceleaşi, încît fiecare replică, fiecare ripostă, devine, cu atît mai mult prin tăiere, prin montaj, treaptă în evoluţia sentimentelor, de la afecţiune şi cordialitate la suspiciune şi ostilitate. Fiecare nou incident preexistă în cel anterior şi tocmai asta integrează ceea ce ar fi putut fi o suită de scene separate, în procesul unic, veridic, previzibil al înstrăinării cuplului.

I s-ar putea reproşa procedeului o anumită înclinaţie caricaturală dacă s-ar face abstracţie de faptul că acest sarcastic rezumat al căsniciei lui Kane îi aparţine lui Leland, prietenul intim de odinioară, care nu-şi mai ascunde, în prezentul acţiunii, resentimentele faţă de fostul *boss*. Necruţătoarea-i descriere este, evident, marcată de ranchiuna pe care nici măcar moartea lui Kane n-a putut-o stinge.

În definitiv, spectatorul fusese prevenit încă de Bernstein că Kane şi Leland n-au avut întotdeauna acelaşi mod de a vedea lucrurile. Tocmai Leland fusese cel care tulburase, intempestiv, solemnitatea momentului „Declaraţiei de principii", pentru a-i atrage atenţia prietenului devenit patron că folosise, mult prea mult, trufaşul „EU!".

— Unica sa certitudine în viaţă era... Charlie Kane. N-a fost în stare niciodată să creadă şi în altceva! îi spune reporterului.

Dar au fost prieteni buni, de nedespărţit prieteni! Procesul îndepărtării lui Leland de Kane cunoaşte, în evocarea lui Welles, o gradare plină de nuanţe. Cînd apar, pentru prima oară, în redacţia *Inquirer*, sînt doi camarazi deopotrivă în drepturi, împărtăşindu-şi convingerile, completîndu-se unul pe altul. Echilibrul prieteniei lor e atît de armonios, încît Carter, redactorul-şef al ziarului, pe Leland îl ia drept patron! Divergenţele se insinuează odată cu secvenţa „Declaraţiei", dar un episod şi mai revelator va fi cel al banchetului organizat cu prilejul absorbirii echipei de la *Chronicle*. „Am nu

numai acadelele, ci toată taraba", proclamase Kane încîntat. Dar şi de astă dată Leland vede lucrurile dintr-un alt unghi. În timpul petrecerii, peste vacarmul care domneşte în sală, el îi strecoară lui Bernstein la ureche:

— Ceva nu-mi pare totuşi chiar în ordine! Tipii ăştia care lucrează, începînd de azi pentru *Inquirer* şi care, pînă mai ieri, serveau la *Chronicle* nu erau ieri tot atît de convinşi de ideile lui *Chronicle* pe cît sînt azi, de ale noastre.

— Bineînţeles, ca toată lumea! caută Bernstein să se sustragă unui răspuns ferm, poate şi pentru că nu consideră că gazetăria practicată la ziarul lui Kane ar fi, neapărat, şi una de idei.

Idei? În sală tocmai a pătruns, fîlfîind, un stol de *girls* în tricouri sumare care intonează un cîntec în cinstea gazdei, surpriza serii, intitulat „Kane – omul succesului":

E un bărbat...
Dar ce bărbat!
Cu un efort,
aruncă peste bord,
toţi hoţii din transport.
Siguri să fiţi,
pentru săraci,
va face tot.

În euforia momentului, Charlie s-a lăsat dus în vîrtejul dansului de fetele în rochiţe scurte. Şi, încălzindu-se, îşi dezbracă haina pe care o aruncă drept spre obiectivul camerei lui Gregg Toland, din punctul nostru de vedere, al spectatorului, pasîndu-i haina prietenului de studenţie ca unui valet. Leland surîde jenat în timp ce continuă discuţia cu Bernstein:

— Doar n-o să-mi spui că apărăm aceleaşi idei ca şi *Chronicle*!

— Firește că nu! concede, senin, Bernstein. În ceea ce-i priveşte pe musafirii noştri, li se oferă o muncă şi o vor face. Numai că, din întîmplare, sînt cei mai buni din profesia lor. Vei vedea că, într-o săptămînă, Kane va obţine ceea ce va dori de la ei.

— Se poate întîmpla şi invers, observă Leland, sceptic.

Este semnificativ că politica ademenirii colaboratorilor gazetelor rivale a fost practicată sistematic şi de Hearst. Cum redacţiile lui *Word* şi *Journal* erau aşezate peste drum, se spunea chiar că trotuarul care le separa începuse să fie ros de circulaţia în dublu sens a ziariştilor. Dar pentru un „membru fondator" ca Leland, este firesc ca acest trafic de condeie să ia dimensiunea unei trădări, a unei înşelări a celor fideli, ceea ce accentuează erodarea legăturii sale de prietenie cu patronul. Procesul poate fi urmărit episod cu episod. În următorul, Leland ia parte la o mare întrunire politică, susţinînd aventura electorală a lui Kane.

— ...Un singur om ar mai putea primeni arena politică a acestui stat după nefasta dominare a exploatatorului Gettys! proclamă, cu emfază, de la tribună, prietenul tinereţii sale.

Silueta lui Kane este văzută, iniţial, de foarte departe, pentru ca aparatul să descrie, pe macara, o dublă mişcare, de apropiere şi de ridicare, astfel încît chipul lui Welles, ars de patimi, al oratorului, să fie contrapus giganticului său portret electoral din fundal. Este o nimicitoare confruntare între mitul propagandei şi realitate, o imagine care depăşeşte semnificantul dramatic, tinzînd spre simbol:

— Muncitorii şi copiii lor din cartierele sărace ştiu că pot conta pe mine, că le voi apăra drepturile din toate puterile...

Un tunet de aplauze i-a acoperit ultimele cuvinte. În penumbra lojei, camera surprinde o crispare pe chipul lui Leland atunci cînd prietenul şi patronul său îşi etalează, emfatic, virtuţile de ocrotitor al sărăcimii:

— Vă declar că primul meu act oficial, ca guvernator al acestui stat, va fi să desemnez, în mod special, un procuror care să pună sub inculpare şi să desemneze Justiţiei pe escrocul Gettys...

Prinsă, acum, în plan general, mulţimea e în delir. Singur, dintr-o altă lojă, Gettys, încă guvernator al statului, îşi pune pălăria şi se

ridică. Pentru el, spectacolul e ca şi terminat. Nu-l mai vede, în scenă, pe Kane înconjurat, ca de un stol de corbi, de demnitarii în haine negre, înghesuindu-se să-l felicite pentru succes.

A fost, oare, un succes?...

„Privighetoarea domestică"

Următorul act al duelului pentru fotoliul de guvernator, cel decisiv, nu în arena electorală va fi disputat, ci în apartamentul privat al cîntăreței Susan Alexander, prietena intimă a lui Kane. Gettys, care a aflat secretul relațiilor extraconjugale ale acestuia, a adus-o pe Emily Kane în cuibul adulterin al soțului ei. Scena este privită din colțul scării: între Kane şi Gettys, care se înfruntă, e postată soția, albă ca varul, în rochia-i strălucitor de albă, cu gulerul îmblănit, de un alb fosforescent, în jurul gîtului alb, ca de sidef. Şi Gattys, perfidul, coruptul adversar al candidatului la postul de guvernator al statului, articulează rar, să fie bine înțeles:

— Dacă dl Kane nu se decide să declare mîine că e grav bolnav şi că se retrage, pentru un timp, din viața politică, luni dimineață, toate ziarele acestui stat, în afară de cele care-i aparțin, vor publica povestea aventurii sale cu miss Alexander.

În timp ce şantajistul îşi enumeră condițiile, Kane, rămas împietrit în adîncimea cadrului, începe să se apropie cu paşi sacadați, ca de somnambul.

— Ieşi afară! – urlă el. Dacă ţii să-mi mai soliciţi vreo întrevedere, o s-o mai poţi face doar prin directorul închisorii.

Dar pentru toată lumea e clar că Gettys îl are la mînă...

— Charles, dacă refuzi acum, s-ar putea ca mîine să fie prea tîrziu, încearcă Emily să-l convingă.

N-ar fi trebuit să intervină!

— Tîrziu? – clocoteşte Kane. De ce? Pentru ca împreună cu secătura asta să-mi furaţi afecţiunea locuitorilor acestui stat?

În pragul uşii, Emily a mai întors, o dată, capul spre soţul ei: „Vii, Charles?". Dar, de parcă nici n-ar fi auzit, Kane a încremenit locului, în aparenţă nepăsător. Se dezlănţuie abia după ce Emily şi Gettys au ieşit. Welles regizorul i-a impus interpretului Welles să înşface, spasmodic, balustrada scării şi să urle furios:

— Te voi expedia la Sing-Sing, Gettys. S-o ţii minte!

Atîta patimă, atîta frenezie a pus Welles în interpretarea acestei scene, încît, alergînd pe scară după actorul Ray Collins, s-a împiedicat, rostogolindu-se pe trepte. O fractură a gleznei avea să-l imobilizeze cîteva zile... Detaliul acesta de filmare nu este însă vizibil în film, unde Gettys continuă să coboare liniştit, cu fluturarea unui zîmbet sigur pe buze, pentru ca, redevenit gentleman, să-şi ia un ceremonios rămas-bun de la distinsa doamnă Kane. După despărţirea celor doi, poarta imobilului mai rămîne o clipă în cadru, se estompează în cenuşiul clişeului pe care (printr-o neaşteptată îndepărtare a camerei de luat vederi) îl şi remarcăm inserat de acum în ziar, sub un uriaş titlu, pe care l-am văzut încă din prologul-jurnal de actualităţi:

KANE, CAMPIONUL MORALEI, ŞI PRIVIGHETOAREA SA DOMESTICĂ

...E înfrîngerea!

Cel care istoriseşte episodul nu este un istoric obiectiv, ci un om profund rănit. „Eram cel mai bun prieten al său şi s-a purtat cu mine ca un porc", repetă Leland mereu. În această lumină va şi evoca tot ceea ce ştie despre Charlie Kane, despre amorurile sale, despre aventura sa cu Susan („Prototip ideal al mediocrităţii americane, din care şi-a propus să facă o mare cîntăreaţă"), despre lupta

electorală şi lovitura de teatru care i-a pus capăt. O secvenţă precum cea în care, imediat după eşecul în alegeri, însufleţit de curajul beţivului, Leland îi aruncă patronului în faţă cumplitele adevăruri pe care le înăbuşise pînă atunci, poartă în filigran iremediabila amărăciune a povestitorului, nostalgia unei tinereţi şi a unei prietenii înşelate. După o noapte de zbucium inutil, călcînd peste chipul lui Kane de pe afişele electorale, Leland se îndreaptă, cu paşi împleticiţi, spre redacţie. Cu mişcări somnolente, un măturător curăţă asfaltul străzii de gunoiul electoral. Prin redacţia devastată se plimbă, cu un calm înşelător, Kane, dar, odată sosit Leland, va izbucni în imprecaţii împotriva alegătorilor care l-au trădat. N-a fost învins fiindcă un altul ar fi fost considerat mai capabil – şi asta îl doare, de fapt! –, a fost înfrînt numai ca victimă a unor maşinaţii murdare, expus prejudecăţilor unor oameni pe care dorise să-i ajute şi pentru care nu va mai avea de acum înainte decît cel mai profund dispreţ... „Asta şi-au dorit, cu asta s-au ales!" Dar Leland are imprudenţa să-i reveleze un adevăr penibil, pe care-l lasă să explodeze cu o egală violenţă:

> — Te referi la oameni de parcă ar fi proprietatea ta. Întotdeauna te-ai referit la acordarea drepturilor de parcă le-ai fi făcut cadou, din mărinimie. Îţi aminteşti de muncitori? Ei sînt pe cale să-şi organizeze ceva care se cheamă „sindicat" şi n-o să-ţi placă deloc cînd ai să descoperi că drepturile lor nu sînt cadou, ci li se cuvin în mod firesc. Ştiu ce ai să faci atunci! Ai să te refugiezi pe o insulă pustie, ca să poţi domni măcar peste maimuţe.

Vehemenţa reproşului şi intensitatea evocării acestei dispute exprimă marea afecţiune pe care i-a purtat-o Leland lui Kane, speranţele pe care şi le investise, cîndva, în energia şi posibilităţile acestuia, ca şi decepţia provocată de repetatele sale trădări. În clipa în care i se destăinuie lui Thompson, Leland e lucid, dar nu şi resemnat. Sub asemenea caracterizări încă se mai simte, vibrînd neputincioasă, mînia:

> — Mobilul tuturor faptelor lui a fost dragostea. Pentru asta s-a lansat şi în politică, nu voia decît să fie adulat de alegători. Asta cerea el, în

primul rînd, vieţii. Iar povestea destinului său e modul în care a pierdut această dragoste.

De remarcat că, în acest film devenit clasic, înainte de toate, prin modul în care a revoluţionat expresia cinematografică, dialogul e excesiv de abundent, replica păstrînd o pondere fundamentală. Răspunzînd, parcă, obiecţiilor celor care ar fi preferat „cinema pur", Orson Welles mărturisea:

> Secretul muncii mele este că totul se bazează pe cuvînt. Eu nu fac film mut! Trebuie să încep cu ceea ce-şi spun personajele. Înainte de a decide ce vor face, trebuie să ştiu ce spun. Se întîmplă totuşi ca în timpul elaborării vizuale, cuvintele să se estompeze, să dispară chiar...

Acest complicat proces de creaţie este fidel reflectat într-o secvenţă ca cea a inaugurării Operei lui Kane, în care dialogul... „s-a estompat". Evenimentele sînt evocate, succesiv, atît din punctul de vedere al lui Leland, cît şi din cel al Susanei. Povestirea lui Leland continuă să poarte amprenta sarcasmului vecin cu durerea, caracteristic întregii sale depoziţii. Aceasta e vizualizată de Welles prin intermediul unui obiectiv excesiv de mobil, surprinzînd, în frenetic neastîmpăr, atmosfera febrei clipelor dinaintea ridicării cortinei. Un plan rapid, cu chipul înlăcrimat al protagonistei, tîrîtă fără voia ei într-o aventură pe care o presimte fatală, mîini care-i prind în păr o diademă, un panoramic vertical asupra proiectorului aprins, coborîre spre grupul care o înconjoară pe vedetă, copleşind-o cu încurajări şi, dintr-o zvîcnire, traveling înapoi dezvăluind scena invadată de lumină. Susan a rămas izolată, în centru, în vreme ce, pe lîngă ea, foiesc tehnicienii ducînd accesorii. Proiectorul mai intersectează o dată cîmpul vizual al aparatului şi... cortina se ridică. Dar de îndată ce Susan a atacat aria din *Salammbô*, obiectivul o abandonează, el fixează acum pasarela de unde electricienii reflectoarelor privesc în jos. Ei, cei care au fost martorii atîtor premiere, se privesc unul pe altul cu o grimasă elocventă, în timp ce din scenă se aude vocea stridentă, deformată de efort şi spaimă a primadonei.

Într-o tonalitate afectivă cu totul diferită va fi evocat, ulterior, același moment de către Susan Alexander. Elementele sînt cam aceleași, febra dinaintea ridicării de cortină, lacrimile din ochii primadonei, scena pustie și, din nou în centrul ei, vedeta cu vocea ei firavă și disperată, cu gesturile-i crispate, dezarticulate. Această scenă, crîncenă în tragicul ei grotesc, este precedată însă de momentele instruirii muzicale ale lui Susan. Profesorul și acompaniatorul angajat de Kane, italianul Matisti, muzician onest, manifestă o suferință aproape fizică la auzul stridențelor elevei sale.

Una voooceee poco faaa
Qui nel cooor mì risuooonò...

intonează conștiincios Susan, dar cînd vocea i se sparge, scrîșnit, de rezistența vreunei acute lasă, vinovată, capul în jos.

— Faals! – urlă, atunci, Matisti. Faals! Unele persoane pot cînta, altele nu! – lasă să-i scape, lipsit de tact. Imposibil! Imposibil!

Izbucnirea maestrului e cenzurată, glacial, de către Kane din colțul din care, neobservat, supraveghea scena:

— Nu e rolul dumitale să-ți dai avizul asupra talentului și posibilităților doamnei Kane. Te afli aici numai pentru a-i forma vocea.

Și cînd Matisti are neinspirata idee să-și invoce reputația încă nepătată, Kane adaugă:

— Ești preocupat de ce-o să spună lumea? Cred că știu destul de bine ce vor gîndi oamenii. Conduc o rețea de presă care controlează opinia publică de aici pînă la San Francisco...

Palidă, lipsită de convingere, Susan reia calvarul vocalizelor sale împinsă de vanitatea oarbă a soțului. Zadarnic se mai lamentează Matisti: „Nu așa! Nu așa!”, Susan nici nu se mai află acasă, în salon,

ci în plină scenă, în faţa cortinei care stă să se ridice. Camera ne dezvăluie, lărgind cadrul, învălmăşeala din culise şi, dintr-odată, pomponul pălăriei ei a rămas stingher în vidul de sub reflectoare. Au părăsit-o toţi, figuranţi, cameriste, corepetitori, maşinişti, toţi cei care nu trăiau decît pentru a o ajuta, a o susţine cu devotamentul lor, iată, au abandonat-o în faţa fiinţei duşmănoase din sală, care o fulgeră cu o mie de capete de îndată ce inevitabilul ridicării de cortină s-a produs. Singură, în faţa salvei proiectoarelor care-i sfîşie retina, a necunoscutului şi necunoscuţilor pe care-i suspectează pîndindu-i maliţios fiecare mişcare, fiecare pas greşit, Susan fixează înspăimîntată bezna...

Şi pe ecran se succed apoi, rapid, chipul împietrit al lui Kane surprins în semiobscuritatea lojei; Leland, în stal, plecîndu-şi, învins, capul; sufleurul, în cuşca sa, îngrozit de ceea ce-i e dat să audă, iar alături de acesta, înghesuit în cutia de lemn, profesorul de canto încercînd să-şi salveze eleva prin descurajate fluturări de braţe. Ostenită, umilită, epuizată, copleşită de complexul diletantismului ei, soprana pune punct ariei. Într-o lojă, un grup ovaţionează cu maliţioasă frenezie scena, care s-a umplut de coşuri cu flori în faţa cărora Susan continuă să mulţumească docil, schiţează, intimidată, adînci reverenţe. Iar în sală aplauzele sună tot mai stingher, mai neconvingător, mai ruşinat. Dar în clipa în care par a se stinge cu totul, Kane care în penumbra lojii sale nu făcuse decît să urmărească, neclintit, spectacolul căderii, aplaudă acum în picioare, poruncitor, cu o expresie de sălbatică îndîrjire, împotriva tuturor, pînă ce, cu o tresărire, s-a surprins aplaudînd de unul singur.

Va fi mai mult decît o cădere, va fi o prăbuşire în ridicol.

Comentatoarea americană Pauline Kael, care a studiat şi publicat integral decupajul original al filmului, susţine că, potrivit scenariului, Susan ar fi trebuit să intoneze un fragment din *Thaïs* de Massenet. Fiindcă drepturile de autor ce i-ar fi revenit compozitorului ridicau, mult prea mult, devizul, Welles a acceptat să-i comande tînărului său colaborator, compozitorului Bernard Herrmann, un fragment original dintr-o falsă operă franco-orientală vag inspirată de *Salammbô*.

Versiunea Paulinei Kael este însă contestată cu energie de către Herrmann însuşi, care, într-un interviu acordat, în 1972, revistei *Sight and Sound* afirma că soluţia partiturii originale ar fi fost revendicată de necesităţile dramaturgice ale secvenţei, nicidecum de meschine raţiuni bugetare. Scenariul – afirma Herrmann – prevedea o secvenţă cu o debutantă îngrozită, pierdută printre nisipurile mişcătoare ale unei puternice orchestre. „Am scris această scenă. Orchestra cînta timp de 40 de secunde pentru a dezvolta o tensiune intensă înainte ca Susan să-şi înceapă aria...". Deşi tînăr, deşi la prima sa partitură pentru cinematograf, Herrmann mai avea la activ compoziţii de amploare ca, de pildă, o cantată inspirată de *Moby Dick* şi o colaborare la emisiunea radiofonică *Războiul lumilor* în calitate de autor al ilustraţiei muzicale. Compozitorul debutant n-avea de unde şti cît de rutinier şi indiferent lucrau cei mai mulţi muzicieni ai Hollywoodului. El a investit 12 săptămîni în compoziţia partiturii muzicale, şi-a realizat singur orchestraţia, dirijînd-o; a studiat, la sfîrşitul montajului, bobină cu bobină, materialul cinematografic, înainte de a-şi definitiva compoziţia şi a o înregistra; a supravegheat personal operaţia de mixaj a dimensiunii sonore, toate etape ale producţiei la care compozitorii care „se respectau" nu luau îndeobşte parte.

Probabil că tot neasimilării procedeelor de producţie ale industriei cinematografice îi va datora filmul şi inovaţiile partiturii muzicale: în locul acompaniamentului continuu, pe lungi secvenţe de film, Herrmann a folosit sistemul punctărilor, uneori cu foarte scurte fragmente, de 10-15 secunde, aşa cum era deprins din practica emisiunilor de radio. Negînd sonoritatea convenţională a formaţiei simfonice, a combinat-o, în modul cel mai sugestiv, cu zgomotele. Pe scurt, a investit un volum de muncă fără precedent pînă atunci în istoria muzicii de film americane şi este de crezut că artistul a primit cu entuziasm misiunea de a compune şi un fragment de operă special pentru filmul lui Welles. De altfel, poate că tocmai această misiune l-a stimulat în lucrarea de proporţii pe care avea s-o realizeze trei ani mai tîrziu, opera *La răscruce de vînturi*, după romanul lui Emily Brontë şi filmul lui William Wyler.

Cît despre desfăşurarea ulterioară a dramei lui Susan, ea ne-a fost relatată încă din depoziţia lui Leland. Tîrziu în noapte, după premieră, Kane îşi va căuta cronicarul teatral în redacţia din Chicago. Îl va găsi în „tranşeea" sa, în faţa maşinii de scris, dar doborît de neputinţa organică de a găsi o încheiere rezonabilă descrierii spectacolului-catastrofă. Îl va surprinde pe critic, beat-mort, prăbuşit peste arma sa de publicist, plonjat în alcool ca într-un abis salvator.

„Miss Susan Alexander" – va citi Kane, peste umărul angajatului său – „tînără şi încîntătoare persoană, cu desăvîrşire lipsită de talent...". Şi Charlie, omul „Declaraţiei de principii" de odinioară, va completa cronica în spiritul în care şi-a început-o prietenul de tinereţe, bătîndu-i continuarea logică pe clapele maşinii de scris: „Jocul ei atinge un grad de nulitate fără precedent...".

Dar în clipa în care, trezit de zgomotul maşinii, Leland a ridicat, buimac, capul, patronul îl va informa senin, subliniindu-şi decizia printr-o violentă împingere a carului la cap de rînd:

— Eşti concediat!

Herman

„Mii de plăceri nu schimb,
pe-o zbuciumare!"

Michelangelo Buonarroti

La şcoala calomniei

„Teatrul este o experienţă colectivă; cinematograful – experienţa unei singure persoane"[19] – a spus odată Welles. Mai ales în privinţa *Cetăţeanului Kane*, el a ţinut mereu să-şi asume totala responsabilitate a filmului, revendicîndu-se ca unicul său autor. „Singurul film pe care mi-a plăcut să-l scriu de la prima la ultima sa frază şi să-l conduc de la început pînă la sfîrşit a fost *Cetăţeanul Kane*" – declara, la mulţi ani după război, unui ziarist francez.

O asemenea afirmaţie, preluată de numeroşi istorici ai cinematografiei ca adevăr indubitabil, ridică totuşi o întrebare: imensul material de viaţă comprimat în acest film unic, subtila cunoaştere a evoluţiei posibile a psihologiei umane, polifonia uimitoare a analizei – puteau fi, oare, rodul exclusiv al experienţei de viaţă acumulate de un tînăr care abia împlinise 24 de ani, fie el cît de genial?

Şi dacă lucrurile stăteau într-adevăr aşa, de ce oare, în momentul declanşării represaliilor sale, şi-a năpustit Hearst haita scribilor nu atît asupra lui Orson, pe care-l considera un iresponsabil, ci împotriva dramaturgului care figurase pe generic numai în calitate de coscenarist, împotriva lui Herman Mankiewicz?

Într-un fel, această întrebare incomodă i-a şi fost pusă lui Welles de către un redactor indiscret al lui *Cahiers du Cinéma* care, în 1956, amintea într-unul din interviurile sale că John Houseman îl indicase ca principal autor al scenariului pe Mankiewicz.

> Mankiewicz a scris doar cîteva scene mari – a fost nevoit să recunoască Orson. Deşi l-am semnat alături de Mankiewicz, scenariul lui *Kane* a fost, de fapt, scris în patru. Joseph Cotten şi John Houseman sînt, şi ei, coautori ai lui *Kane*. Ceea ce l-a interesat mai mult pe Mankiewicz a fost personajul lui Bernstein[20].

Să trecem peste faptul că această destăinuire tinde să reducă la minimum contribuţia lui Mankiewicz la scenariu, Bernstein fiind cel mai episodic dintre personajele filmului. Să reţinem doar mărturisirea că scenariul n-a fost scris de un singur autor „de la prima la ultima sa frază", ci e rodul unei elaborări colective. Şi pentru că Mankiewicz este singurul care figurează, alături de Orson, pe generic, în calitate de coautor al scenariului, este de datoria istoricului să-i investigheze personalitatea.

În dreptul numelui Mankiewicz, orice dicţionar contemporan de film trimite la Joseph, fratele scenaristului, regizor cunoscut şi la noi mai ales graţie excelentului *Totul despre Eva*. Herman apăruse totuşi la Hollywood mult înaintea fratelui său şi înaintea acestuia

se bucurase de succes. Povestea celor doi fraţi mi-a fost evocată de un urmaş al lor, regizorul canadian Francis Mankiewicz.

Rădăcina lor porneşte dintr-un orăşel polonez numit Leschow. Cînd, la finele secolului trecut, Polonia a fost împărţită de marile puteri, primul Mankiewicz, Frank, a preferat să aleagă aventura emigraţiei, decît... să rămînă supus german. Totuşi, cînd a cunoscut-o la New York pe Johanna, faptul că aceasta era emigrantă germană nu l-a împiedicat să facă din ea mama celor trei copii ai săi: Herman, născut în 1897, Erna cu patru ani mai mică şi Joseph Leo care a venit pe, lume în 1909. Joseph Mankiewicz mi l-a evocat pe tatăl Mankiewicz, distins profesor care se descurca greu în lupta pentru existenţă. „Ca să ne poată întreţine la Universitatea Columbia, îşi tăia tălpici de carton fiindcă pingelele le avea găurite! Era în stare să meargă zece mile pe jos ca să nu cheltuiască şi să aibă ce să ne trimită nouă la studii".

Herman a avut o tinereţe aventuroasă. Cînd Joseph împlinise şase ani, Herman îşi risca viaţa pe vase de război. „Era cu o generaţie mai mare...", mi-a spus fratele său. Se înrolase în corpul expediţionar american de pe frontul european încă de la intrarea Statelor Unite în Primul Război Mondial. După armistiţiu, nu s-a grăbit să se întoarcă în patrie. Ca Hemingway, Dos Passos şi atîţia alţii, a rămas la Paris, unde, prin 1919, conducea serviciile de presă ale Crucii Roşii americane. Boemă în Montparnasse, tinereţe de aur pe Montmartre, contact nemijlocit cu tot ceea ce avea mai nonconformist cultura europeană, huzur cu dolarul stabil din portmoneu într-o Europă căzută pradă inflaţiei. În 1922 trăia o întîlnire crucială cu Isadora Duncan şi Serghei Esenin, cuplu de amanţi rebeli, aflaţi în drum spre America. Strălucita balerină americană aducea, pe aripile voalurilor ei roşii, reverberaţia revoluţiei ruse. Ca agent publicitar al turneului lor, Herman traversează Oceanul şi este martorul neputincios al răsunătorului lor eşec. Isadora se întoarce, învinsă, la Paris, Esenin în Rusia, iar Herman, rămas singur la New York, se angajează ca reporter. E un condeier prodigios, scrie mult, cu vigoare şi pasiune, scoate, împreună cu Sherwood

Anderson un periodic literar, între 1923 şi 1926 e titularul criticii teatrale la *New York Times*, compune el însuşi piese de teatru...

Acest tînăr talentat, cu forţă de muncă şi combustie interioară, cu virtualităţi multilaterale şi autentică vocaţie jurnalistică, evadează pe neaşteptate din redacţia sa newyorkeză, fugind pe coasta cealaltă, la Hollywood, şi îmbrăţişînd o profesie privită, pe vremea aceea, ca degradantă pentru un om de litere. E greu de înţeles, azi, ce anume l-a determinat să facă acest pas. Poate o decepţie profesională, poate pura întîmplare, o speranţă înşelată sau nevoia de a forţa destinul, spaima de rutină sau pasiunea reală pentru cinema. Un anume Zolotow, coleg de redacţie al lui Mankiewicz, îşi aminteşte un episod cu atît mai semnificativ dacă e raportat la povestea lui Leland, amicul lui Kane. El e legat de unul dintre cele mai senzaţionale evenimente teatrale de la Chicago ale stagiunii 1925-1926, spectacolul cu *Şcoala calomniei* de Sheridan. Rolul tinerei Lady Teazle, în plina strălucire a celor 18 primăveri, fusese încredinţat lui Gladys Wallis, distinsă actriţă care ofilea, vertiginos, buchetul a 60 de toamne. Ziariştii ştiau că longeviva vedetă era soţia lui Sam Insull, magnatul concernului de gaz şi electricitate, şi, în consecinţă, a doua zi după ridicolul spectacol presa a dovedit un impresionant zel în a o lăuda, calificîndu-i apariţia drept memorabilă. Şi, oare, nu era? Un singur mare cotidian a apărut în dimineaţa următoare fără cronică: *New York Times*! Prestigiosul etalon al presei americane a trebuit să suporte umilinţa, fără precedent în istoria sa, de a înscrie în locul rezervat îndeobşte rubricii teatrale, următorul anunţ: „*O NOUĂ ŞCOALĂ A CALOMNIEI* – cu doamna Wallis-Insull în rolul lui Lady Teazle a fost reprezentată în seara trecută la Teatrul Mic. Spectacolul va fi recenzat în numărul nostru de mîine...". Ce se întîmplase?

La Chicago, oraş în care Kane îşi va ridica opera şi va organiza nefericitul debut al Susanei, la Chicago, în crîncena metropolă a abatoarelor, Herman Mankiewicz nu fusese în stare să asigure redacţiei cronica la zi. În noaptea premierei, relatează Zolotow, Mankiewicz s-a întors beat criţă la birou şi, tot chinuindu-se să descrie virtuţile jocului dnei Insull, s-a prăbuşit, învins, în somn

adînc, peste maşina de scris. Kaufman, şeful secţiei culturale a putut citi, peste umărul cronicarului său teatral, un comentariu atît de otrăvit, încît – afirmă memorialistul – „a fost prima oară cînd l-am surprins ieşindu-şi din ţîţîni". Kaufman a convocat-o imediat pe soţia lui Mankiewicz, cu care avea relaţii de prietenie, şi i-a cerut să-şi ducă bărbatul acasă. În dimineaţa următoare, Herman era convins că a rămas fără slujbă. „Mi-a cerut să intervin pentru el la redactorul şef, Mister Birchall" – îşi amintea Zolotow. „Ca ofertă de pace aducea o sticlă de scotch. I-am înmînat-o... Birchall s-a tras de barba lui roşcovană, a împins de cîteva ori aerul cu degetul său arătător şi a dat verdictul: *Herman is a bad boy, a bad boy* [un băiat foarte rău!]" – tot repeta, împungînd aerul, dar sticla a înşfăcat-o, iar *bad boy* şi-a mai putut păstra postul încă vreo şase luni. Cert este, oricum, că în viaţa lui Herman acest sfîrşit de carieră jurnalistică l-a marcat, şi teribilul seism moral e vizibil fie şi în fotografiile rămase din acea perioadă, în expresia cinică şi ostenită a chipului. Începuse să bea fără măsură, îşi schimbase şi modul de a-şi privi profesia, nu mai refuza compromisul. Cît despre comentariul la *Şcoala calomniei* tipărit de *New York Times* în următorul număr, el poate fi privit ca performanţă a eleganţei şi tactului diplomatic:

> Ca Lady Teazle, doamna Insull e tot atît de fermecătoare pe cît de fină, cu zîmbet cald şi gesturi delicate. Există o graţie încîntătoare în mişcările schiţate de ea pe scenă. Poate numai că Lady Teazle a ei este mai fragilă, mai candidă, mai naivă şi ingenuă chiar decît ar fi cerut rolul.

„Idioţii, singura noastră concurenţă..."

Herman Mankiewicz avea un bun prieten, angajat şi el la *New York Times*, titularul rubricii judiciare a ziarului, un anume Ben Hecht. În focul unei polemici, Hecht pariase cu un prieten că ar putea aşterne pe hîrtie un roman în numai 24 de ore. Fericit rămăşag! Nu numai că l-a cîştigat, dar, odată apărut, romanul a atras imediat atenţia publicului fiind chiar ecranizat, ulterior, de către Robert Florey. Asta

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

însă mult mai tîrziu... În vremea în care Mankiewicz abandona New Yorkul, Hecht îşi continua calvarul cotidian al profesiei de jurnalist aşa cum l-a descris în faimoasa-i piesă *Prima pagină*, lansîndu-se, din cînd în cînd, în aventura riscantă a încropirii unui text dramatic.

Şi iată că, în 1926, la aproape un an de la dispariţia din oraş a amicului său Herman, primi din Los Angeles următoarea memorabilă telegramă:

> Accepţi 300 pe săptămînă pentru filme Paramount? Stop. Toate cheltuielile plătite. Stop. Cele trei sute sînt un fleac. Stop. Se pot cîştiga milioane fiindcă singura noastră concurenţă sînt idioţii. Stop. Dar ai grijă să nu se afle. Stop. Stop. Stop.

Evident că Hecht, care era, ca întotdeauna de altfel, lefter, nu s-a lăsat rugat şi a pornit şi el către acel El Dorado pe care i-l făgăduise vechiul său camarad de arme şi pahar. O fotografie de epocă ni-i înfăţişează pe amîndoi: Mankiewicz, tocmai înscăunat şef al secţiei de scenarii la studioul Paramount întîmpinîndu-l pe „cunoscutul autor, dramaturg şi ziarist din New York, Ben Hecht...".

Era timpul cînd cetatea filmului începuse să treacă printr-o adevărată invazie de scriitori. Unii veneau din proprie iniţiativă, alţii chemaţi de dinamicii „misionari" ai industriei filmului, printre care se număra şi Herman. Absolut toţi însă veneau pentru bani. În 1937, un mare scriitor ca Scott Fitzgerald cîştigase, din munca sa literară, în întregul an, suma de 2.000 de dolari. Cum ar fi putut refuza un contract cu „diavolul filmului" care prevedea în primele 6 luni cîte 1.000 de dolari pe săptămînă, iar, dacă ar fi fost ulterior prelungit pe un an, chiar 1.250!

„Sînt fericit aici, fără îndoială" – se grăbea să-i comunice unui prieten – „deşi entuziasmul de la început s-a stins şi ard de dorinţa de a lucra ceva cu adevărat personal. Poate că după adaptarea la care lucrez, mă vor lăsa să fac şi un scenariu original. Ceea ce mi-ar permite o gimnastică a muşchilor intelectuali, altminteri prea destinşi...". De altfel, după ce într-un an şi jumătate a agonisit aproape 90.000 de dolari, a părăsit Hollywoodul afurisindu-l: „Această

uluitoare maşină are modul ei propriu de a te înhăţa cu o viteză ameţitoare, apoi, de a te lăsa derutat, dezorientat, demobilizat, fără să mai fii în stare de altceva". Pentru ca, într-o altă scrisoare să se explice: „Ar fi o sinucidere morală să continui aici munca pe bandă rulantă".

Încă de la începutul anilor '30, studiourile californiene concentraseră o pleiadă de talente literare care aveau să intre în istoria culturii americane: Maxwell Anderson, Robert Sherwood, William Faulkner, Scott însuşi, care avea să revină la „banda rulantă" – cele mai bune condeie ale Statelor Unite fuseseră înhămate la cinematograf. Dacă, la vreo sindrofie, venea vorba despre ce anume au în proiect, se jenau să pomenească despre ceea ce făceau în studiouri şi se mărturiseau a fi pe cale să scrie fie un mare roman, fie o epocală piesă de teatru, niciodată însă marele lor film.

Era şi firesc! În studiouri, scrisul ca expresie personală, scrisul ca produs al laboratorului intim se transforma într-o muncă de echipă, într-o operaţie comandată şi împlinită pentru şi adesea alături de producători, de regizori, dacă nu chiar alături de vedete... Momeala care-i atrăsese pe toţi acolo fusese banul. Ca şi Mankiewicz sau Hecht, ei considerau cinematograful mai curînd sub aspectul său industrial, ca pe o sursă de profit sigur şi la îndemînă. În studiouri intrau cu un profund sentiment de frustrare, convinşi că se vînd ca mercenari, că se prostituează, deşi, în taină, erau destule clipe cînd se surprindeau seduşi de acest nou mod de expresie, pe cît de corupt şi comercializat, pe atît de generos în posibilităţi.

Ceea ce-i înspăimînta mai mult era imposibilitatea de a-şi face un nume literar la Hollywood. Tresele recunoaşterii publice şi le simţeau pe umeri doar cei care le dobîndiseră anterior din activitatea lor literară sau din teatru. Oricît de înzestraţi s-ar fi dovedit, ceilalţi rămîneau doar nişte simpli amploiaţi, la cheremul producătorului. Plătiţi princiar, e adevărat, dar lipsiţi de satisfacţiile creaţiei şi de conştiinţa propriei personalităţi artistice. Irving Thalberg, unul dintre cei mai fanatici şi mai mercantili „raţionalizatori" ai benzii industriale californiene nu ezitase să organizeze echipe de scriitori care lucrau, succesiv, pe acelaşi scenariu, aşa cum se finisau, pe bandă, automobilele Ford.

Thalberg nu era o excepţie. Producătorul american nutrea, în general, un dispreţ funciar faţă de scriitor. Ben Hecht însuşi avea să trăiască, de la primii paşi în cetatea filmului, o experienţă neplăcută. S-a prezentat şefului de la Paramount pentru o convorbire prealabilă angajării. Acesta l-a măsurat, expert, din priviri pe „cunoscutul scriitor, dramaturg şi ziarist din New York" şi, după un lapidar schimb de banalităţi amabile, a părăsit biroul declarînd că nu vede cu ce ar putea servi, noul venit, producţiei de filme. Şi aşa risipea prea mult studioul cu scribii săi.

Strîns cu uşa fiindcă periclitase rosturile amicului său şi sigur pe virtuţile de dramaturg cinematografic ale acestuia, Mankiewicz a recurs la o stratagemă riscantă: şi-a pus zălog propriul contract, angajîndu-se ca garant că primul libret adus de Hecht avea să fie şi un succes. Situaţia devenise, acum, critică pentru amîndoi, fiindcă jucau, solidar, totul pe-o carte. Într-o săptămînă, Hecht prezentă primul său text, *Lumea interlopă*, pe care regizorul Josef von Sternberg avea să-l transpună, imediat, în imagini. În „lumea interlopă", Hecht se simţea „la el acasă"! La ziar fusese specializat ca reporter criminalist. Şi, aşa cum se aştepta Herman, filmul a repurtat un răsunător succes de public, fiind încununat chiar cu un Oscar, aşa încît protectorul său, Mankiewicz, şi-a putut scoate, triumfător, propriul contract de la amanet. Hecht avea să devină ulterior autorul scenariilor unei lungi serii de filme care au făcut epocă: *Prima pagină*, *Viva Villa!*, *Scarface*, *Notorious*, *Gunga Din*, *La răscruce de vînturi* etc. Trofeului debutului i s-au alăturat, în anii următori, alte şi alte statuete ale Academiei, distincţii care l-au blazat în asemenea măsură, încît a uimit şi scandalizat Hollywoodul cînd şi-a transformat, demonstrativ, premiile Oscar în clanţe de uşi.

> Nu-mi cereţi să ţin la cinematograf! – declara provocator plurilaureatul. Cînd vorbesc despre filmele mele mă simt ca un instalator în faţa robinetului pe care-l repară. Lui de ce nu-i cereţi să contracteze o pasiune pentru cada la care meştereşte? Întocmai la fel mă simt şi eu cînd producătorul îmi comandă filmul. El mi-l comandă, eu îl scriu, el mi-l plăteşte – asta-i tot!!!

Psihoza aceasta a meşteşugarului sosit în studio cu conştiinţa frivolităţii industriei artistice pe care o serveşte era împărtăşită de majoritatea covîrşitoare a condeierilor stabiliţi în California ca să-şi facă o „situaţie". Bernard Herrmann, compozitorul filmului, evocă o grandioasă recepţie oferită de regizorul William Dieterle cu prilejul sosirii, la Hollywood, a celebrului scriitor german Thomas Mann. De la un asemenea eveniment nu putea lipsi tocmai floarea scriitoricească a studiourilor. Căutîndu-şi, şovăitor, echilibrul, unul dintre aceşti literaţi dezabuzaţi s-a apropiat de invitatul de onoare, interpelîndu-l:

— Cum de puteţi sta, domnule Mann, dumneavoastră, un mare scriitor, în societatea unor tîrfe literare ca noi?

Cu voce blajină, Mann i-a dat un răspuns de un sarcasm nimicitor:

— Exagerezi, dragă domnule. Nu cred că ai ajuns, încă, atît de mare ca să te poţi micşora atît!

Usturătoarea ripostă le-ar fi putut fi servită multor autori care afectau aceeaşi disprețuitoare nepăsare față de creaţia lor filmică, adesea valoroasă. Fiindcă, deşi chinuiţi de complexul nerealizării, de impresia că îşi irosesc anii fără să realizeze ceva serios, era evident că Hollywoodul le stimula inspiraţia şi energia creatoare. În ambianţa platoului, printre decoruri de mucava şi orgi de lumină, scriitorii deveneau mai puţin obsedaţi de stil şi mai interesaţi de înnoirea mijloacelor de expresie. Iconoclaşti, ei descopereau continente noi. Producătorii puteau vedea în ei numai cinismul aparent, dezinteresul profesional, pentru ei dramaturgii rămîneau o liotă de excentrici pe care-i suportau, adesea, numai datorită faimei răsfrînte şi asupra renumelui studioului. Din punctul de vedere al istoriografului de azi este însă evident că invazia scriitorilor a schimbat radical fizionomia filmelor. Prin prezenţa lor vie, pătimaşă, prin experienţa lor de viaţă, prin modul personal de a concepe şi inova

limbajul cinematografic, ei au adus o definitivă contribuţie la depăşirea rutinei anterioare a studiourilor.

Realitatea americană a epocii luase locul sentimentalismului desuet, actualitatea fierbinte apărea în prim-plan, chiar dacă nu în aspectele ei esenţiale. Locul melodramei prăfuite îl lua comedia liberă, sofisticată, frenetică şi ireverenţioasă. În locul admiraţiei parvenitului faţă de aristocraţia europeană, erou predilect al dramei „subţiri" de odinioară, era chemat la rampă americanul autentic, funcţionar aşezat sau gangster fără scrupule.

Herman avea să contribuie considerabil la această metamorfoză petrecută în numai cîţiva ani. Începuse prin a scrie scenariile unor comedioare pentru Clara Bow, Bebe Daniels sau Nancy Carroll, dar libretele sale fără pretenţii manifestau o insolenţă a sarcasmului neobişnuită în epocă. Şi aveau succes! În 1926 fusese angajat ca scenarist, dar anul următor îl găsea ca şef al departamentului de scenarii al studiourilor Paramount. Îi plăcea să repete unul dintre aforismele părintelui său Frank: „Să te lauzi că eşti deştept e ca şi cum te-ai făli cu ochii tăi albaştri. Inteligenţa nu e decît o însuşire ca oricare alta. Important este ceea ce ştii să faci cu ea". La un moment dat se şi afla printre cei mai bine retribuiţi scenarişti ai epocii. Îl impusese publicul care prefera subiectele moderne, istorioarele sale citadine, actuale şi inventive, răsuflatelor poveşti melodramatice cu baroni păcătoşi şi orfeline rătăcite. La început, Mankiewicz părea că posedă această artă providenţială de a-şi valorifica inteligenţa. Libretele sale fără pretenţii ieşeau în evidenţă printr-un sarcasm, o înverşunare şi o eficacitate dramaturgică fără precedent în epocă.

Cu 12 ani mai tînăr, Joseph Leo îşi urmărise fratele pas cu pas. Plecă şi el la Paris, de unde ajunse să expedieze peste Ocean scrisori disperate. „Pentru Dumnezeu, vino la Hollywood!" – îi răspunse, în cele din urmă, Herman şi-l instală, ca scenarist, cu 60 de dolari pe săptămînă. Dar, mi-a povestit nepotul lor, canadianul Francis, prin anii '30 Joe părea iritat de faptul că gloria fratelui îl eclipsa. „Sînt singur că şi pe mormînt vor ajunge să-mi scrie: «Aici odihneşte Herm... adică Joseph Mankiewicz»", glumea, zîmbind subţire,

Mankiewicz cel mic. Chiar şi 20 de ani mai tîrziu, cînd dobîndise o poziţie solidă în cinematografia americană, încă mai existau rămăşiţe ale acestui sindrom. Într-o convorbire pe care mi-a acordat-o la Berlin, unde se afla în calitate de jurat al marelui festival, Joseph însuşi mărturisea:

> Pentru un om atît de înzestrat ca el, a fi silit să accepte că, după baremurile de valori ale Hollywoodului, eu aveam succes, iar el nu era – în mod firesc – foarte greu de înghiţit. Dar cariera i-au distrus-o, înainte de toate, problemele personale pe care şi le crea. Era foarte irascibil şi se certa, adesea, cu şefii studiourilor şi producătorii...

E adevărat, după cum tot atît de adevărat era şi faptul că Joseph Leo – producătorul nu se bucura, nici el, de cea mai bună reputaţie printre scenarişti. Se credea în stare să corecteze orice scriitor, se instituise judecător suprem în materie de limbă, decizînd, în ultimă instanţă, forma definitivă a unei replici. Tocmai această aplicare discutabilă a principiului autorităţii îl despărţea de fratele său.

Deşi nu manifesta cîtuşi de puţin indiferenţă faţă de onorarii, Mankiewicz nu accepta orice lucrare. N-a realizat, de pildă, în întreaga-i carieră, nici măcar un singur scenariu de western. Cînd, odată, patronul unui studio a încercat să-i dea o lecţie, obligîndu-l să scrie un *story* pentru cîinele-star Rin Tin Tin, Mankiewicz a ştiut să întoarcă servitutea, ca un bumerang, împotriva producătorului. Se ştie că dulăul, pe cît de fotogenic, pe atît de inteligent, captura în filmele sale răufăcătorii, salva imprudenţii de la înec, apăra, gentil, doamnele în primejdie, era nedespărţitul prieten şi ocrotitor al copiilor: pe scurt, întruchipa providenţa pe patru labe. Textul propus însă de Herman dresorilor lui Rin Tin Tin începea cu o scenă în care neînfricatul patruped o lua la goană intimidat de un şoarece şi culmina cu secvenţa unei case incendiate către care cîinele-minune se îndrepta ca un bolid, purtînd, cu el, în pălălaie... un prunc nevinovat! Libretul-sacrilegiu a trebuit să fie „casat", deşi beneficiarul i-a achitat, dramaturgului, întreg onorariul conform

contractului care nu stipula şi comportamentul prescris lui Rin Tin Tin. Farsele de acest tip ale lui Mankiewicz rămîneau în analele Hollywoodului, dar, cu o asemenea comportare, producătorii începuseră să-l cam ocolească. Mai ales în ultima perioadă a deceniului patru, atunci cînd providenţa i l-a scos în cale pe Orson Welles, Herman o ducea din cale-afară de prost...

Un om sfîrşit

Cel puţin aşa afirmă colegul şi bunul său prieten Scott Fitzgerald că părea, pe atunci, Herman: un om sfîrşit! Ajunsese pînă acolo încît amicii îi procurau, cu eforturi enorme, slujbe pe care Herman le compromitea în spectaculoase scandaluri. Că bea mult, că făcea datorii la cărţi, toate i s-ar fi trecut, la urma urmelor, cu vederea. Ceea ce era însă mai greu de suportat într-un mediu autocratic, precum cel al studiourilor, era funciara, programatica sa lipsă de respect faţă de şef!

Fusese, la un moment dat, angajat de Columbia după nesfîrşite luni de şomaj sălbatic. Deşi părea să-şi fi pierdut definitiv credibilitatea, directorul societăţii, Harry Cohn, era bucuros să şi-l subordoneze pe autorul atîtor producţii de succes şi prestigiu pentru o sumă derizorie şi i-a oferit postul rîvnit. Mankiewicz se declara şi el decis să înceapă o „viaţă nouă". „De astă dată o să mă descurc, o să vedeţi!", le-a făgăduit solemn, prietenilor. Şi cîteva zile lucrurile au decurs chiar normal, fără incidente. Noul angajat dovedea o exemplară hărnicie. Pînă într-o zi, cînd ghinionul a pus la cale o întîlnire între Cohn şi Mankiewicz în jurul aceleiaşi mese de la restaurantul studioului. În treacăt fie spus, conform regulamentului de ordine interioară al studioului, scenaristul nici n-ar fi avut ce căuta acolo, micul local fiind rezervat exclusiv conducerii. Cohn s-a prefăcut totuşi a nu-l remarca pe intrus şi le-a împărtăşit celor din jur impresia proastă pe care i-o făcuse, chiar în ajun, o nouă producţie Columbia. Spre surprinderea şi dezolarea celor prezenţi a indicat însă titlul unei producţii unanim elogiate în cercurile profesioniste, tocmai fiindcă încercase să spargă inerţii şi canoane.

Un subaltern mai curios interveni, cu jumătate de gură: „Ar fi trebuit poate să-l vedeţi într-o proiecţie cu public... Ştiţi... Contează şi atmosfera...". Cohn i-o reteză scurt, refuzînd sugestia: „Eu n-am nevoie de spectatori ca să-mi formez părerea despre un film. Am barometrul meu personal!" – spuse, şi făcu o pauză, destul ca să simtă cum sporea curiozitatea asistenţei să afle mai repede taina instrumentului axiologic indubitabil al marelui patron. „Cînd simt că mi-a amorţit şezutul, filmul nu face doi bani!" În tăcerea stupefiată care se lăsase, s-a mai auzit doar vocea hîrîită a lui Herman Mankiewicz:

— Îmi şi închipui destinul artei noastre cinematografice depinzînd de toanele fundului lui Harry Cohn[21].

După mărturia lui Frank Capra, Harry Cohn fusese, înainte de a deveni boss, vatman de tramvai. „Printre tipurile de persoane pe care umanitatea le scoate la iveală, sînt unele care îţi ridică moralul, altele care te deprimă şi o majoritate care te lasă indiferent", scrie Capra. „Harry Cohn nu se număra printre acestea din urmă! Singură prezenţa sa îţi stîrnea o accelerare a ritmului cardiac. Te agasa şi te umilea pînă în ziua cînd descopereai că îl urai şi tu. Adăugaţi la aceasta grosolănia şi sadismul şi veţi obţine portretul fidel al lui Cohn..."

E uşor de înţeles cîtă satisfacţie a putut stîrni replica lui Herman Mankiewicz, cum a făcut ea, instantaneu, ocolul Hollywoodului, rezistînd pînă azi în antologia de anecdote din lumea filmului. Numai că, în momentul acela prietenii săi au fost, din nou, nevoiţi să-i caute de lucru. Prin 1939 fusese acceptat, cu greu, la Metro. Louis B. Mayer, celebrul director al marelui studio se lăuda că l-ar menţine pe statele de plată numai ca să-i dea posibilitatea să-şi achite datoriile la bridge. Era nu numai într-o formă proastă, dar şi urmărit de ghinion. La începutul lunii septembrie îşi fracturase şoldul într-un accident de automobil şi a fost internat în spital. În lunga perioadă care l-a smuls studioului, ţintuit fiind la pat, îşi găsi un nou business: scria texte radiofonice pentru emisiunile lui

Mercury Theatre. În lipsa lui Welles, plecat să ia cu asalt Hollywoodul, colegii de la Mercury rămaşi la New York se adunau, adesea, în rezerva de spital a lui Mankiewicz pentru consultări în legătură cu textele acestuia sau chiar pentru repetiţii. Dramaturgul era o gazdă plăcută şi în jurul trupului său imobilizat domnea, mereu, o animaţie, o mobilitate a spiritului şi o bună dispoziţie de invidiat.

Era inevitabil ca, într-o bună zi, să fie adus lîngă patul său de suferinţă şi „bossul". Lui Orson, Mankiewicz i-a lăsat o excelentă impresie. S-a întors la teatru spunînd că a cunoscut un om încîntător. „Încă şi azi îi revăd, împreună, întrecîndu-se în haz şi fermecaţi unul de celălalt...", îşi aminteşte Houseman.

Welles avea necazuri. Era tocmai perioada în care-i lipsea o idee de scenariu, un subiect care să împace propriile sale ambiţii cu exigenţele de economie ale RKO. Mankiewicz s-a oferit atunci să-l „ajute". Acum erau doi în căutarea subiectului salvator. Welles şi-ar fi dorit ceva teribil, care să depăşească efectul faimoasei „invazii marţiene", iar Herman cel „sfîrşit" visa să amintească tuturor nu numai că supravieţuise, dar şi că dispunea de suficiente rezerve să se întreacă pe sine. Nutrea o disperată dorinţă pentru un film cu adevărat mare, cum nu-i fusese încă îngăduit să scrie, nu unul „de succes", ci unul care să răstoarne inhibiţii şi tabuuri, pălmuind cu adevăruri necruţătoare conştiinţa contemporanilor.

Într-o cameră de spital, doi bărbaţi căutau, solidar, o idee. Welles ajunsese să facă naveta Los Angeles – New York (şi ce navetă incomodă!) mai mult pentru întîlnirile de la clinică decît pentru propriul teatru. Orson îi pomenise despre sugestia lui Schaefer de a construi filmul pe motivul biografiei unui mare om. La rîndul său, Mankiewicz avea ideea unui gen nou de film, „prismatic", care să înfăţişeze destinul şi portretul unui personaj filtrat din unghiurile de vedere ale unor martori diferiţi. Era vorba, de fapt, despre o sumă de imagini ale unuia şi aceluiaşi erou, a căror rezultantă să se constituie într-un nou portret mai real decît cel sterescopic pe care l-ar fi putut da dramaturgia tradiţională.

„Hai să ne ocupăm de Dilinger", i-a sugerat, într-o zi, Mankiewicz, interesat deja de cîţiva ani de personalitatea faimosului gangster american, de semnificaţia ei pentru societatea vremii. Cum Welles nu

părea prea entuziasmat, Herman a lansat, după cîteva clipe de chibzuinţă, o a doua propunere: „Hearst!". Abia pronunţase acest nume şi l-a surprins pe Welles tresărind.

Lovise la ţintă!

„Voltaire" de la San Simeon

Ce ştia, oare, Orson Welles despre Hearst în acel moment? Auzise, pare-se, ceva despre fulgerătoarea carieră a magnatului presei, chiar de la tutorele său, dr. Bernstein. Ulterior, întîlnirea cu ziarele lui Hearst s-a consumat sub auspicii din cele mai favorabile, Orson neavînd a se plînge, fiind insistent lăudat de către colaboratorii acestora. Ca un element de prezumtivă animozitate, ar putea fi totuşi evocat faptul că, tocmai în acel an 1940, fosta soţie a cineastului se căsătorise cu Charles Lederer, nepotul prietenei lui Hearst, actriţa Marion Davies.

Ce ştia însă Mankiewicz despre Hearst? Prieten la cataramă cu Lederer, cu 15 ani înainte, prin intermediul acestuia s-a putut insinua printre intimii cuplului Hearst-Davies, cu care a legat o relaţie de strînsă amiciţie. La recepţiile de la San Simeon, Herman a beneficiat ani de zile de locul de onoare, în stînga lui Hearst, încît, gelos pe prietenul său, Hecht îl poreclise „Voltaire de la San Simeon". Adevărul este că gazdele păreau să ţină deosebit de mult la Mankiewicz, căruia îi apreciau umorul. Legătura pare să se fi răcit pe măsură ce scenaristul intra în declin şi ieşea din vogă. Poate că îndărătul ideii sale de a face un „portret prismatic" al lui Hearst se afla şi o ranchiună secretă din cauza prieteniei trădate la nevoie. Poate că Hearst şi Marion deveniseră, pentru fostul lor confident, o ţintă irezistibilă din cauza invidiei omului care nu reuşea în viaţă, care, cu fiecare an ce trecea, trăia mai intens groaza alunecării în ratare. Mankiewicz dorea să demonstreze mecanismul succesului, să-l arate în jalnică nimicnicie, demitizîndu-l, şi să dezvăluie demagogia şi trădarea, minciuna şi ipocrizia, smulgînd masca virtuţii. Imobilizat în bandajul său de ghips, concentra rezerve nebănuite de energie, fremăta de pofta înşfăcării acestui subiect „gras". Fusese

crescut, doar, la şcoala generaţiei de reporteri frenetici pe care Hearst însuşi îi învăţase că de dragul unei teme senzaţionale pot trăda orice şi înşela pe oricine. Prin Mankiewicz, Hearst cădea victimă propriului mod de a concepe jurnalistica.

Aşa imobilizat cum era, fusese transportat la o fermă din preajma Hollywoodului, tocmai pentru a-şi putea încorda forţele în elaborarea scenariului. Asistat de o infirmieră şi o secretară, a rămas, timp de trei luni, în acel ranch, bizară combinaţie de clinică şi refugiu al creaţiei, în care singurul lucru complet interzis era... băutura! În schimb, putea face în timpul zilei nesfîrşite exerciţii de bridge cu secretara şi, în pauzele acestora, apuca să-i dicteze, distrat, episoade din viaţa cuplului Hearst-Marion. Truda propriu-zisă începea seara şi se prelungea pînă spre miezul nopţii. Dimineaţa revedea textul transpus pe curat şi, în ritmul acesta, a putut termina o primă versiune a scenariului în numai cîteva săptămîni.

Istoricii de film au încercat, ulterior, să delimiteze contribuţia lui Mankiewicz de cea a lui Welles. Ei au avansat, de pildă, ideea că tema jurnalului de actualităţi i-ar fi aparţinut lui Orson, recunoscînd în ea maniera de teatru experimental folosită la Mercury, chiar în seria de spectacole intitulată *The Living Newspaper* (*Ziarul viu*) – combinaţie de apariţii scenice cu proiecţii filmate. Este cert, de asemenea, că, pe măsură ce scenariul se contura, textele ajungeau la Welles, care intervenea cu noi sugestii. Totuşi, oricît de considerabilă ar fi fost intervenţia regizorului în dramaturgie, oricît de colectivă munca la elaborarea textului dramatic la care participau Houseman, Cotten şi alţii, paternitatea lui Mankiewicz asupra acestuia rămîne neîndoielnică. Scepticilor li se poate răspunde că, spre deosebire de ceilalţi, Herman a scris şi din propria sa viaţă scenariul filmului *Cetăţeanul Kane*. Dar asta nu l-a împiedicat, mai tîrziu, pe Orson Welles să încerce tot ce i-a stat în putinţă pentru a minimaliza, a şterge chiar, din memoria posterităţii contribuţia de dramaturg a colaboratorului său.

E adevărat că, în acea perioadă, funcţia de coscenarist cu toate consecinţele sale în drepturi morale şi materiale era un fel de patrimoniu seniorial al producătorului, căruia dramaturgul nu i se

putea opune. Abia tîrziu, după decenii de experienţe amare, s-au putut dramaturgii organiza, asigurîndu-şi prin lege, tocmai pentru a preveni asemenea litigii, arbitrajul „ghildei" scenariştilor. Orson semnase, de altfel, un contract cu RKO, care-i încredinţa drepturi de interpret, regizor, producător şi *scenarist*. Din punctul de vedere al studioului, dramaturgul recunoscut al filmului nu putea fi altfel decît cel prevăzut în contract. Cît despre Mankiewicz, el nici nu figura ca angajat oficial al studioului, ci era salariatul personal al lui Welles. Nu-i de mirare că Orson s-a lansat iniţial, în publicitate, ca autor complet al filmului. Ba chiar şi mai tîrziu, cînd premiera avusese loc şi numele lui Herman figurase pe generic, cititorii revistei bucureştene *Cinema* puteau afla, la rubrica „Cît de bine cunoaşteţi Hollywoodul?" că *Cetăţeanul Kane* era un nou film „în regia lui Orson Welles, produs de Orson Welles, interpretat de Orson Welles şi scris de Orson Welles". Orson i-a şi explicat, la un moment dat, lui Herman cît de frumos ar fi „curs" genericul filmului dacă întocmai aşa ar fi sunat. Mai mult chiar, se ştie azi că Welles i-a oferit atunci lui Mankiewicz un frumos supliment de 10.000 de dolari în schimbul renunţării la dreptul de semnătură pe generic, contînd pe faptul că Herman era întotdeauna în pană de bani. Se spune că, cerîndu-i atunci sfatul prietenului de zile grele, Hecht, acesta i-ar fi răspuns laconic: „Papă-i banii şi înşală-l pe ticălos!". Dar Mankiewicz a rezistat ispitei, a refuzat cei 10.000 de dolari fiindcă prea era mîndru de ceea ce ieşise ca să mai rişte vreun echivoc cu privire la paternitatea scenariului. Astfel că, pînă la urmă, pe generic el a semnat primul:

HERMAN MANKIEWICZ
ŞI
ORSON WELLES

Welles îl secunda!

Totuşi, imediat după premieră, *Hollywood Reporter* vorbea despre *Kane* ca despre „un film scris de Herman Mankiewicz", iar Hecht punea punctul pe i, declarînd public: „Scenariul n-a fost scris de

Welles. Este lucrarea *exclusivă* a lui Herman Mankiewicz". Nu mai lipsea mult pentru ca pătimaşul apărător al dramaturgului să declare că, la urma urmelor, prietenului său i-ar fi aparţinut şi... regia!

Controversa stîrnită de problema paternităţii scenariului lui *Kane* nu s-a stins după aproape patru decenii. Ea a fost relansată cu şi mai multă furie după ce Pauline Kael, o celebră exponentă a filmologiei, şi-a publicat un studiu alăturat reproducerii *in extenso* a scenariului în cauză, într-un volum intitulat *Citizen Kane Book*. Substanţiala ei analiză dovedea, cu argumente istorice indiscutabile, importanta contribuţie a lui Mankiewicz la elaborarea filmului. Această tentativă de a scutura cenuşa uitării de pe mormîntul dramaturgului a trezit riposte de o rară violenţă. În vara anului 1972, realizatorul britanic Ken Russel se năpustea, în coloanele revistei *Films and Filming*, împotriva dispărutului Mankiewicz, calificîndu-l drept „scrib de bandă rulantă hollywoodiană". Mai mult chiar, Russel o acuza pe Pauline Kael că „încearcă să ne convingă că un vagabond alcoolic şi epuizat de la Hollywood ar putea fi, în întregime, răspunzător pentru un asemenea scenariu".

În acelaşi an, un alt prestigios periodic cinematografic, *Sight and Sound*, considera mai util şi mai rezonabil să pună punctul de vedere al publicistei incriminate în discuţia unora dintre colaboratorii apropiaţi ai lui Welles la realizarea filmului. Redăm mai jos cîteva fragmente din ampla discuţie a redacţiei cu compozitorul Bernard Herrmann şi interpretul lui Thatcher, George Coulouris:

> *Bernard Herrmann*: Eu cred că Orson a fost influenţat de un roman foarte popular la vremea aceea şi despre care mi-a vorbit cu admiraţie – *Sînt Jonathan Scrivener*. În el, toate personajele se refereau la un om care, deşi cunoscut tuturor, nu apărea în faţa cititorului. Abia la sfîrşit, majordomul anunţa venirea lui Jonathan! Dar înainte ca acesta să mai apuce să apară, se încheia cartea...

Convins totuşi, el însuşi, că nu se poate stabili o filiaţie convingătoare între acest original, dar obscur *Scrivener* şi celebrul *Kane*, Herrmann revine:

La drept vorbind, sursa inspiraţiei unui om de artă îl priveşte personal. Middle-West-ul de unde venea e plin cu legende despre milionari... Pe de altă parte, dr Bernstein mi-a confirmat că filmul nici nu se referea exclusiv la Hearst.

George Coulouris: Există, în critică, două direcţii – una care ţine să demonstreze că regizori ca Welles au creat totul fără contribuţia nimănui; alta care, dimpotrivă, încearcă să-i demitizeze pe faimoşii regizori, dovedind că n-au făcut nimic din ceea ce li se atribuie.

Bernard Herrmann: Filmul fiind o artă a mozaicului, aportul lui Mankiewicz nici n-ar modifica paternitatea lui Welles. Este doar ştiut de toată lumea că numele lui Mankiewicz a apărut, de la bun început, pe generic. Ceea ce nu înţelege însă distinsa doamnă din New York este că, la sfîrşitul realizării sale, filmul nu mai are nici o legătură cu afurisitul de scenariu. Nimeni nu s-ar duce să vadă *Kane* doar pentru story! Publicul este asemănător copiilor: poate să asculte aceeaşi poveste spusă iar şi iar! Totul depinde doar de modul în care e istorisită.

George Coulouris: Indiscutabil că întreaga forţă a lui *Kane* rezidă în valorile sale vizuale.

Bernard Herrmann: Oricine ar fi scris scenariul, acesta n-ar fi devenit Cetățeanul Kane fără un regizor ca Orson Welles. Eu nu susţin că Mankiewicz n-ar fi avut vreo participare. DAR NU NUMAI EL! A contribuit toată lumea, inclusiv partenerii de pahar ai lui Orson, între care Preston Sturges sau John Barrymore[22].

Să ne oprim aici, la partenerii de pahar ai lui Orson, propuşi în calitate de „coautori" ai scenariului! Surprinzător totuşi în această discuţie este caracterul ei neobişnuit de abstract pentru nişte oameni care, implicaţi în munca de elaborare a filmului, şi-ar fi putut susţine poziţia cu argumente concrete, ar fi putut aduce mărturii. Documentelor, datelor istorice, conexiunilor reale citate, în sprijin, de Pauline Kael le sînt opuse, dacă nu invective, cum face Ken Russel, cel puţin teze de ordin general. Ken Russel chiar afirmă:

> E prea mult din Welles în acest film pentru ca scenariul să nu fi ieşit, în mare măsură, din mîna lui...

La rîndul său, Bernard Herrmann remarcă o afinitate a lui Kane cu Orson „în fibra sa interioară". Observaţiile, în mare măsură

judicioase, nu par să excludă automat un rol fundamental al lui Mankiewicz în iniţierea şi elaborarea subiectului. Fascinat de personalitatea şi de valenţele interpretative ale lui Welles, experimentatul dramaturg i-ar fi putut crea un rol „cu afinităţi" şi poate tocmai de aceea avea să stimuleze scenariul, într-un mod atît de decisiv, fantezia vizuală a realizatorului. Iată de ce ni se pare că Pauline Kael are perfectă dreptate atunci cînd susţine următoarele: „*Kane* nu este un exemplu de capodoperă izbucnită brusc din capul unui tînăr şi superb geniu, ci un strălucit exemplu de colaborare". Numai *colaborarea*, numai scurt-circuitul produs de întîlnirea dintre „copilul teribil" de la RKO şi „vagabondul beţiv şi epuizat", pe care-l invoca Ken Russel, pot explica mecanismul zămislirii filmului. Cum să nu recunoşti în dezgustul lui Leland, de pildă, clipa trăită de Mankiewicz la Chicago, refugiindu-se, peste maşina de scris, în beţie? „Vagabond beţiv şi epuizat"? Poate! Dar în această tragedie a alienării, în răzvrătirea îngenuncheată a unui suflet încătuşat în compromisuri cu care nu se poate împăca, în acumularea mîniei neputincioase, putem desluşi substanţa viitoarei capodopere. Substanţă potenţată decisiv de geniul lui Welles. E greu, e poate imposibil să discerni ce anume a adus în film fiecare dintre cei doi, unde l-a inspirat pe Mankiewicz personalitatea lui Welles şi cărora dintre fragmente le-a adăugat regizorul, ulterior, propria rezolvare. Ceea ce ne pare însă neîndoielnic este reciproca înrîurire dintre cei doi coautori. La urma urmelor, important s-a dovedit nu ceea ce producea fiecare dintre ei, ci „lovitura" pe care o premeditaseră într-un superb elan comun...

Între elocvenţă şi... virilitate!

Nu Mankiewicz era cel care descoperise singur posibilităţile dramatice ale ziaristului ca personaj de film. Odată cu invazia scenariştilor proveniţi din gazetăria de tiraj, tipul reporterului îşi croise drum în dramaturgia hollywoodiană ca unul dintre protagoniştii intrigilor cinematografice. Clark Gable în *S-a întîmplat într-o noapte*, Paul Muni în *Hi, Nellie!*, Spencer Tracy în *Mica doamnă*, Stuart Erwin

în *Viva Villa!* se înscriau în aceeaşi tipologie. Apăruseră, în filmele timpului, chiar cupluri antinomice de ziarişti: de o parte tinereţea, ambiţia, elanul civic; de cealaltă, vîrsta, oboseala, blazarea şi corupţia. De fapt, tot Ben Hecht fusese cel care deschisese seria, în 1931, cu *Prima pagină*, subiect care a cunoscut, ulterior, cîteva remake-uri. Redactorul-şef din acest film, iniţial piesă, Walter Burns, îl avea ca prototip pe Walter Howey, unul dintre oamenii lui Hearst, redactor-şef la *Chicago Examiner*. Boss de presă lipsit de scrupule, ziarist imoral, iresponsabil, părea de neînlăturat din sistemul presei americane. Îi lipsea un ochi şi Hecht afirma că, deşi cu greu, puteai totuşi să-ţi dai seama care era cel fals, fiindcă prin cel de sticlă privea, parcă... mai omenos! Cu Burns, alias Howey, tipul şefului de presă corupător şi corupt fusese abordat pe ecran cu zece ani înainte de *Kane*. Mankiewicz împingea însă tema *Primei pagini* mult mai departe şi mai profund, dezvăluind în textul său rădăcinile alienării jurnalismului american, în alterarea spiritului său democratic.

E adevărat că tandemul Leland-Kane exprima, în evoluţia sa, antinomia dintre profesionistul credincios misiunii sale de informare onestă a publicului şi dublul său gata să transforme coloana tipărită în marfă de duzină şi toxină ideologică. Numai că, în filmul lui Mankiewicz, cei doi eroi porniţi din punctul comun al unei prietenii sînt – spre deosebire de tradiţionalele happy-enduri hollywoodiene – ireversibil despărţiţi, omul de presă venal eliminîndu-l din profesie pe celălalt, tocmai fiindcă refuză trădarea idealului.

„S-a purtat cu mine ca un porc!", îl va acuza Leland pe Kane, deşi omite în depoziţia sa un detaliu: în plicul prin care-i notifica, oficial, concedierea, Kane a adăugat şi un cec de 25.000 dolari pe care Leland l-a expediat înapoi fîşii-fîşii. Lîngă cecul sfîşiat a mai adăugat şi un petic îngălbenit de hîrtie, „declaraţia de principii" a lui Kane, acea succesiune vanitoasă de „EU...", „EU...", „EU...", făgăduieli pe care patronul le abandonase pas cu pas, „vechitura" care încetase de mult să mai însemne ceva, după cum inadecvate deveniseră, rînd pe rînd, fiecare dintre avîntatele, naivele, irezistibilele elanuri de tinereţe. Kane nu mai doreşte de mult să-i ajute pe semenii săi ingraţi, care i-au dovedit „lipsă de recunoştinţă" electorală, nu mai ţine decît să le înfrîngă rezistenţa, să-şi impună,

prin presiunea ziarelor sale, opiniile, gusturile, capriciile, pînă şi cîntăreaţa favorită.

În ce-o priveşte, Susan schiţează, uneori, gesturi de apărare, refuză să-şi continue exhibiţiile scenice, pentru că ea însăşi suportă dificil grotescul situaţiei. Pentru Kane, un asemenea abandon ar însemna însă recunoaşterea înfrîngerii. „Nu am intenţia să devin ridicol" – scrîşneşte, deşi ea îi răspunde logic: „Fiindcă nu vrei tu să fii ridicol, mă constrîngi pe mine să mă fac de rîs?". Nu vrea, rezistă, se opune şi totuşi, pînă la urmă... cîntă! E prinsă într-un angrenaj din care nu mai poate ieşi...

La masa de montaj, Welles a construit, din nou, una din acele secvenţe care se înscriu în memorie. El intercalează din ce în ce mai rapid, mai insuportabil ritmat, flashuri cu manşetele publicitare ale gazetelor, imagini ale publicului, chipul încordat al sufleurului, expresia tot mai deznădăjduită, mai epuizată a Susanei, pentru a încheia secvenţa în stridenţele vocii ei, cu tăişul unui proiector care incendiază, parcă, imaginea.

Din nou, universala expresivitate a montajului atît de caracteristică artei lui Welles şi capacitatea de a folosi, prin el, elipsa! Aşa cum, în episodul primei căsătorii a lui Kane, regizorul vizualizase optica sarcastică a lui Leland asupra deteriorării relaţiilor dintre soţi, tot astfel traduce, în secvenţa carierei ratate a lui Susan, sentimentul creşterii disperării acesteia într-o succesiune de planuri admirabil scurt-circuitate. Critica modernă priveşte montajul cu o anumită binevoitoare superioritate, ca pe o etapă a evoluţiei artei filmului care şi-a epuizat posibilităţile. Pentru Welles, montajul rămîne, în pofida modelor superficiale, unul dintre momentele esenţiale ale expresiei cinematografice, *singurul*, subliniază el, în care poate exista un veritabil control asupra viitorului film. „Întreaga elocvenţă a cinematografului este fabrica sa de montaj. Acolo devine regizorul cu adevărat artist!"

A migălit la montajul lui *Kane*, alături de Mark Robson şi Robert Wise, aproape un an. „La masa de montaj lucrez foarte încet", recunoştea regizorul, „ceea ce provoacă mereu sfînta mînie a producătorului care-mi smulge din mînă pelicula". În 1958, într-un interviu acordat revistei *Cahiers du Cinéma* se explica, plastic:

Pelicula este ca o partitură muzicală, are nevoie de interpretare. Tocmai asta este şi funcţia montajului! Un dirijor va da ritm unei piese muzicale, altul o va interpreta academic, un al treilea – romantic. Imaginea în sine are, firește, o importanță uriaşă, dar rămîne doar imagine. Esenţiale, în film, sînt *durata* fiecărui cadru şi *îmbinarea* planurilor. La masa de montaj ia fiinţă elocvenţa cinematografică!

Dar acelaşi Welles mărturisea, în aparenţă contradictoriu, cu un alt prilej:

> Nu iubesc cinematograful decît în faza turnării. Atunci e momentul cînd trebuie să ştii să nu te porţi timid cu camera, s-o violentezi, s-o storci de ultimele-i rezerve[23].

Nici o contradicţie în această brutală, pasională şi posesivă declaraţie, sugerînd energia virilă cu care năvălise pe platou tînărul cineast în vîrstă de 24 de ani. Montajul – da, montajul! – e meşteşugul, efortul, binecuvîntarea demiurgică; turnajul rămîne însă bucuria, zborul, voluptatea celui ce exclama după prima vizită din viaţa sa pe platoul de filmare:

— E cel mai frumos trenuleţ electric dăruit, vreodată, unui băieţaş!

„Prin graţia lui Dumnezeu...!”

Cetăţeanul Kane avea să devină şi din acest punct de vedere, al muncii de platou, unul dintre clasicii inovării curajoase, lăsînd urme de neşters asupra dezvoltării ulterioare a tehnicii cinematografice. Întrebat, în 1965, de către acelaşi *Cahiers du Cinéma*, cum a ajuns la uimitoarele soluţii ale filmului său, Welles a emis un paradox care cuprinde mai mult adevăr decît s-ar putea crede:

> Din ignoranţă! Sau, dacă expresia vă displace, din pură inocenţă. Mi-am spus: „În mod normal, aparatul ar trebui să poată face asta!”. Cînd am ajuns pe punctul de a trage cel dintîi plan al filmului, am decis: „Aşa facem!”. Gregg Toland mi-a răspuns: „Imposibil!”. Am contraatacat: „Să încercăm şi să vedem ce-o ieşi”.

Într-adevăr, acesta pare să fi fost mecanismul care a dus la inovaţii revoluţionare pentru istoria limbajului cinematografic. Evocînd munca sa alături de Welles, Toland spune la rîndu-i:

> A sfărîmat toate obstacolele din calea originalităţii efectelor fotografice şi unghiurilor de luat vederi şi cred că rezultatele i-au justificat, din plin, metoda. Imaginea la Kane a fost aventura cea mai pasionantă a întregii mele cariere...

Desigur că metoda, la care se referă atît de elogios operatorul, s-a perfecţionat pe parcurs. „În cursul primelor zece zile ale filmării", atestă Welles, „îmi aranjam singur pînă şi luminile. Credeam că asta intră în obligaţiile mele de regizor. Toland nu mă împiedica, dar de îndată ce mă aflam pentru o clipă în altă parte, îşi strecura propriile corecturi. După aceea am înţeles totul şi i-am cerut scuze. Totuşi, şi azi înclin să cred că aranjarea luminilor ar trebui să fie atributul regizorului!".

E adevărat că, în această echipă de începători, operatorul era singurul profesionist. În pofida tinereţii sale (avea pe atunci 36 de ani, dar a şi trăit puţin, pînă în 1948, la vîrsta de 44 de ani, după o carieră intrată în legendele ecranului), semnase înainte filme-etalon, precum *La răscruce de vînturi* sau *Fructele mîniei*, alături de regizori ca William Wyler şi John Ford. În Hollywoodul ostil, mîna întinsă de Toland, unul dintre cei mai respectaţi profesionişti ai camerei, echivala cu o recunoaştere oficială. Dar Welles apelase la el, ocolind operatorii care-i fuseseră propuşi de RKO (Robert De Grasse şi Joseph August) nu din recunoştinţă, ci din afinitate. Dispreţul pentru convenţional al lui Toland, patima sa inovatoare îl atrăgeau magnetic. Sfidînd uimirea celor care strîmbau din nas la auzul „mezalianţei" sale, Gregg Toland declarase public: „Prefer să lucrez cu unul care n-a făcut niciodată film. A învăţa de la unul care nu ştie nimic e pentru mine singurul mod de a mai învăţa ceva!". Paradoxul avea gradul său de adevăr. Orson era, ce-i drept, un novice, dar unul inspirat, care ştia să stimuleze pînă şi prin erori, prin cerinţe fanteziste, profesionalismul echipei...

„Tehnica cinematografică", spunea el, „o înveți în două zile, ca în orice altă profesie. Greu e numai să știi s-o folosești în așa fel încît *să apară ARTA*". Și în altă parte: „Mare noroc am avut să lucrez cu Toland, cel mai bun profesionist cu care am colaborat vreodată, și să se nimerească, alături de mine, actori fără experiența muncii în studiouri, toți din teatrul meu. Nici nu cred că aș fi putut lucra cu actori profesioniști de film, fiindcă i-ar fi iritat mereu faptul că eram novice și asta nu se poate să nu fi prejudiciat filmarea. *Cetățeanul Kane* a fost posibil numai fiindcă am rămas în familie!".

Circumscriindu-se în aceeași sferă a evocării, compozitorul Bernard Herrmann își amintea:

> Am realizat, de la *Kane* încoace, vreo 40 de filme, dar chiar dacă mi-aș fi încheiat cariera cu Welles, tot aș fi susținut că a fost personalitatea creatoare care m-a valorificat cel mai bine. Mi-a fost dat să muncesc cu mulți alți regizori, unii dintre cei mai distinși [a mai lucrat cu Dieterle, Wise, Hitchcock, Zinnemann, Truffaut și alții – n.a.], dar și tot atît de discreți în legătură cu viziunea lor. De la Orson aflam însă întotdeauna ceea ce dorea. Era într-adevăr, fenomenal, un mare improvizator, dar modul în care-și dirija „orchestra" era mereu miraculos!

Probabil că fiecare colaborator al lui Welles ar fi putut contribui cu cîte o mărturie în același spirit. Inspirată și îndîrjită de subiectul lui Mankiewicz și de efervescența inspirației lui Welles, echipa simțea că nu participă la istorisirea unei povești, ci la dezvăluirea unor existențe ascunse. Și cu cît mai previzibile deveneau pericolele pe care le implica subiectul, cu atît era și „jocul" mai atrăgător.

> Dorisem mereu să colaborez la filme care dovedeau curaj și bogăție de sensuri [scria, în 1972, actorul George Coulouris]. Nimic altceva nu poate valorifica pe deplin un actor. Or, scenariul nostru era, în mod evident, superior materialului cu care se lucra, pe atunci, la Hollywood. Vigoarea filmului stătea nu atît în dialoguri, cît în forța de vizualizare pe care i-o asigura Welles[24].

Truffaut avea să aprecieze *Kane*, în 1959, drept filmul care a concentrat cel mai mare număr de talente la început de carieră.

Adevărul este că Welles ştiuse să-şi adune pe platou un mănunchi de oameni înzestraţi, care, începînd cu Mankiewicz şi isprăvind cu Joseph Cotten, interpretul lui Leland, nu aşteptaseră toată viaţa decît un asemenea prilej de a se realiza. Erau oameni care-l iubeau, care credeau, nestrămutat, în steaua mai tinerei lor călăuze, ce avea să înalţe, odată cu ea, pe firmament, şi constelaţia lor. Şi odată, cînd Welles trecea precum o vijelie pe platou, s-a auzit vocea hîrîită a unui Mankiewicz, mai mult admirativ decît maliţios:

Faceţi loc! Prin graţia lui Dumnezeu trece Dumnezeu însuşi!

Treizeci de ani mai tîrziu, interogat de criticul american Kenneth Tynan despre cum se poate învăţa regia de film, cel consacrat de-acum drept clasic al celei de-a şaptea arte răspundea:

Toland mi-a făgăduit că în patru ore mă va învăţa absolut totul în legătură cu camera de luat vederi, şi întocmai aşa a şi făcut. Sigur, diferitele tehnici pot fi predate în şcoală, aşa cum poţi să predai şi principiile gramaticii sau retoricii. Dar ceea ce nu se poate preda în nici un chip e arta scrisului. Regia de film seamănă mult cu scriitura, cu deosebirea că implică o armată de zeci şi chiar sute de oameni şi un număr mult mai mare de profesii şi talente. Un regizor se cade să acţioneze ca un comandant suprem pe cîmpul de luptă. Are nevoie de o capacitate identică de a însufleţi şi teroriza oamenii, de a-i încuraja, de a le insufla noi puteri şi, în general, de a-i domina.

Nu, nu era nici pe departe o colaborare senină, fără asperităţi. Dar deciziile, fie ele şi imposibil de realizat, pe care le lua „comandantul suprem" biciuiau imaginaţia colaboratorilor săi şi tocmai din asemenea tatonări şi controverse ţîşneau inovaţiile. „Orson", avea să depună mărturie Coulouris, „rămînea focarul care concentra, mereu, energii şi talente".

Pentru determinarea valorii cîtorva dintre descoperirile de limbaj ale *Cetăţeanului Kane*, va trebui însă să ne întoarcem la acel *allegro* cinematografic prin care Susan îşi evocă precara-i carieră: febra spectacolelor, expresia mereu mai stinsă de pe chipul eroinei,

supliciul interminabil, spaima inevitabilei rostogoliri în abis, tăişul unui proiector, filamentul incandescent care pîlpîie scurt-circuitat şi vocea stridentă a „primadonei" frîntă fără veste...

Apoi, după cîteva clipe lăsate privirii noastre parcă tocmai pentru a se adapta semiobscurităţii ecranului, deslușim în grosplan un flacon cu pilule şi un pahar cu o enormă lingură în el, obiecte foarte luminate, după care, într-o zonă de „flou", o formă nedeslușită şi obscură în care ghicim conturul capului Susanei. În adîncimea planului, din nou iluminată puternic, e vizibilă o uşă. Timp de cîteva secunde prelungite, planul nu se modifică şi scena este însufleţită numai auditiv, în prim-planul coloanei de sunet în care răsună, spasmodic, gîfîitul unui om în luptă cu moartea. Din acelaşi unghi, fără nici o altă mişcare a aparatului, se vede cum uşa din adîncime zboară în lături, făcînd loc, în cadrul ei, siluetei masive a lui Kane. Bărbatul izbucneşte înspre prim-planul imaginii, decupînd silueta sumbră în lumina porţii întredeschise, simultan cu zona de claritate care-l urmăreşte, scoţînd din „flou" silueta indistinctă a Susanei întinsă în partea mai puţin luminată a cadrului.

Neobişnuit în acest plan este că în interiorul cîmpului vizual se află, cu egală claritate, atît paharul, în grosplan, capul femeii prăbuşit pe pernă, cît şi, la limita perspectivei, statura masivă a bărbatului. Cu tradiţionalele mijloace ale cinematografiei timpului, aceste elemente ar fi fost surprinse fie succesiv (alternîndu-se claritatea întîi asupra paharului, restul cîmpului fiind lăsat în „flou", pentru ca, apoi, cîmpul clarităţii să avanseze treptat spre adîncimea cadrului, în timp ce în zona de „flou" ar fi intrat planul apropiat), fie prin cadre separate, montate unul după altul. Welles utiliza însă ceea ce noi numim azi „cîmp total", adică o filmare în profunzimea planului îmbrăţişînd, dintr-o privire, întreg ansamblul. Flaconul, capul lui Susan în nesimţire, apariţia precipitată a lui Kane – toate aceste detalii şi acţiuni diferite convergeau să ne sugereze lapidar drama petrecută în afara cadrului, tentativa de sinucidere a eroinei.

Ar fi exagerat să se susţină că „planul total" ar fi fost o descoperire a lui Welles sau chiar Toland. Încă din epoca filmului mut, la o asemenea soluţie tehnică recurseseră Stroheim în *Rapacitate* sau

Eisenstein în *Vechi şi nou*, René Jeanne şi Charles Ford, eminenţi istorici francezi ai cinematografiei, împingîndu-i chiar genealogia pînă la *Sosirea trenului în gara La Ciotat* pe care Lumière o filmase, într-adevăr, cu un cîmp total de claritate. Fiindcă prin aparatul de care dispunea nici n-ar fi fost posibil altfel!

Şi totuşi, începînd de prin 1927, regizorii începuseră să evite asemenea filmări de profunzime. La prima vedere, opţiunea pare ciudată. Se ştie că ochiul omenesc nu distribuie claritatea şi „flou-ul" în planuri diferite. De ce vor fi preferat cineaştii, la un moment dat, recurgerea la o asemenea optică arbitrară asupra realităţii?

André Bazin a spus odată că în istoria artei nu există realism, ci *realisme*! Cu alte cuvinte, fiecare epocă îşi caută realismul propriu, adică estetica şi tehnica capabile să-l exprime cel mai complet. Este de la sine înţeles că, pentru cinematograf, tehnica joacă un rol mult mai important decît pentru roman, de pildă. Cele mai importante schimbări care îmbogăţesc patrimoniul cinematografului nu sînt efectuate sub imperiul modei, ci determinate de evoluţia tehnicii.

Schimbarea de atitudine a cineaştilor faţă de evoluţia cîmpului exprimă elocvent teza de mai sus. Tehnica începuturilor cinematografiei era simplă, primele obiective nu erau variate, ele asigurau în mod organic o mare profunzime a planului, camera de filmat nu opunea rezistenţă deosebită zonelor de claritate. Dar orice fotoamator ştie, din experienţă, că, dacă obturează diafragma, va beneficia de un cîmp de maximă claritate şi că această obturare se face numai în raport cu puterea iluminării existente. În aer liber, Lumière putuse filma trenul său cu toată claritatea în adîncime. Pentru aceeaşi profunzime, platoul, interioarele cereau o iluminare la fel de mare ca în exterior, care să compenseze obturarea diafragmei. Un timp, o asemenea iluminare a putut fi asigurată prin puternicele lămpi electrice cu arc. La sfîrşitul deceniului trei, tehnica imaginii a marcat un uriaş pas înainte prin apariţia peliculei pancromatice. Utilizînd-o primul în *Aurora*, Friedrich Murnau şi-a putut uimi colegii prin bogăţia de nuanţe a fotografiei, prin infinita varietate a semitonurilor. Nu-i de mirare că folosirea pancromaticului s-a generalizat fulgerător, orice regizor ambiţios şi-l dorea.

Sensibil la întreaga gamă de culori, cu excepţia violetului, pancromaticul îmbunătăţea utilizarea decorurilor şi simplifica operaţia machiajului. Dar, oferind posibilitatea unei game extinse de efecte plastice, noua tehnică opunea o neaşteptată rezistenţă iluminării prin lămpile cu arc, fiindcă în spectrul acestora predomina tocmai violetul, or violetul era punctul nevralgic, „călcîiul lui Ahile" al noului tip de peliculă. Din acest motiv, lămpile cu arc au fost înlocuite cu proiectoarele incandescente care, e adevărat, nu mai dăunau fotografiei, dar erau mai slabe şi nu permiteau obturarea maximă a diafragmei. De aici şi jocul de „flou" şi claritate caracteristic filmelor din deceniul al patrulea.

Tehnica însă nu încremeneşte niciodată! În 1940, Toland avea la dispoziţie o vastă gamă de obiective, dar numai un operator de înaltă clasă şi-ar fi putut asuma riscul abordării „cîmpului total". Toland experimenta de cîţiva ani deja obiectivul Pan Focus cu distanţă focală mare şi pelicula suprasensibilă. Însă cea mai serioasă rezistenţă o opunea abordării în adîncime a planului iluminarea. În sistemul tradiţional de încadrare care fragmenta planul în clar şi „flou", operatorul avea de lucru cu iluminarea mai ales în zona redusă de claritate. Avînd însă de filmat un perimetru mai vast, de zeci de metri în lungime şi lăţime, cu decor complex şi cîteva personaje amplasate în zone spaţial diferite, cameramanul trebuia să fie un as în domeniul său, fiindcă, în felul acesta, dificultăţile iluminării creşteau în progresie geometrică.

Într-un articol publicat imediat după premiera lui *Kane*, Toland n-a ezitat să le destăinuie, generos, colegilor săi „arma secretă" cu care izbutise senzaţionalele sale fotografii: erau tocmai bătrînele reflectoare cu arc pe care, lipsit de prejudecăţi, le rechemase sub drapel distribuindu-le în registru scăzut şi combinîndu-le cu proiectoarele incandescente, după inepuizabile experimente. „Am remarcat" – mărturisea Toland cu o satisfacţie uşor de înţeles – „că la un asemenea mod de filmare dispare una dintre cele mai agasante probleme ale regizorilor de film sonor: umbra microfonului în cadru!".

Întocmai aşa au şi izbutit creatorii lui *Citizen Kane* ceea ce păruse imposibil pînă la ei, să împace şi „capra", şi „varza", şi profunzimea

fotografiei, şi necesitatea iluminării. Scene desfăşurate în decoruri întinse pe două platouri alăturate, în care prim-planul se afla la doi-trei metri de aparat, iar ultimul la 40-50 cm puteau dobîndi astfel o neîntreruptă zonă de claritate. „Iluminarea şi imaginea" – avea să noteze, cu referire la *Kane*, un cineast cunoscut pentru exigenţa sa, ca Erich von Stroheim – „merită cele mai înalte elogii".

Evident că folosirea profunzimii cîmpului n-ar rămîne decît un progres de interes pur tehnic dacă ar fi eludată semnificaţia-i estetică. Conţinutul inovaţiei, aşa cum o utilizase Welles, afecta însăşi sfera dramaturgiei. În lucrarea *Estetica şi psihologia cinematografului*, Jean Mitry remarcă pe drept cuvînt că „profunzimea cîmpului împinge, în cazul lui *Kane*, la o spaţializare psihologică a dramei. Graţie acestuia, actorii pot participa la acţiune cu întreg decorul".

Dar încă înaintea lui Mitry, un alt mare comentator al lui Welles, André Bazin afirma că el a restituit imaginii cinematografice o fundamentală calitate a ei: continuitatea. Bazin observa că decupajul clasic moştenit de la Griffith descompunea realitatea în planuri succesive care nu erau decît o suită de puncte de vedere subiective asupra evenimentului. Scena reprezenta, de pildă, un personaj închis într-o cameră, care îşi aşteaptă călăul. El era arătat fixînd îngrozit uşa, iar în momentul în care intra călăul, regizorul nu rezista unui grosplan pe clanţa uşii, justificat psihologic de concentrarea angoasată a victimei. „Suita planurilor", scrie Bazin, „analiza convenţională a unei realităţi continue, constituise cheia limbajului pînă la *Kane*". Decupajul griffithian era însă, în mod evident, doar o abstracţie a realităţii, al cărui caracter artificios spectatorii nu-l resimţeau doar fiindcă se adaptaseră manierei. Întreaga revoluţie produsă de Welles porneşte de la faptul că, utilizînd sistematic profunzimea cîmpului, nu mai alege el în locul nostru – prin intermediul decupajului – ce anume este de văzut, ci lasă această opţiune pe seama inteligenţei spectatorului, „invitat să discearnă din segmentul paralelipipedic de realitate continuă, avînd drept secţiune ecranul, spectrul dramatic particular al scenei". Într-o măsură, Bazin era chiar injust cu Griffith, fiindcă, de pildă, în celebrul plan din *Naşterea unei naţiuni*, unde, aflată pe o înălţime,

o mamă îşi strînge la piept copiii, îngrozită de apocalipsa războiului care se vede în vale, ce altceva filma operatorul Billy Bitzer decît... profunzimea cîmpului!

Este adevărat că acest mod de abordare a naraţiunii implică şi dezavantaje. Distanţa pe care o obţine spectatorul, „detaşarea" sa, îl poate împinge spre neutralitate, îl poate chiar determina la înlăturarea oricărei participări emoţionale. Nu este însă tocmai aceasta linia directoare a dramaturgiei lui *Kane*? Filmul lui Welles şi Mankiewicz reprezintă enunţul unei enigme. Pe întreg parcursul său, noi, spectatorii, nu facem decît să peregrinăm, împreună cu Thompson, reporterul, pe urmele biografiei lui Kane, încercînd să descoperim un fir logic, fie el un cuvînt, un obiect sau mobilul unei acţiuni, care să ne ajute să biruim contradicţiile portretului, să depăşim ambiguitatea trăsăturilor sale. Cîmpul vizual de profunzime, aşa cum îl practică Welles, introduce echivocul în însăşi structura imaginii. Nimeni nu mai dirijează acum atenţia şi emoţiile publicului care altădată îl urmau, docil, pe realizator. Transferînd răspunderea selecţiei detaliului asupra spectatorului care, într-un fel, realizează el însuşi decupajul, Welles a deschis o nouă pagină în istoria naraţiunii cinematografice.

Iconoclast, autorul lui *Kane* nu fetişizează mijloacele de expresie. Deşi, cum am văzut, defineşte montajul ca „momentul în care regizorul devine un adevărat artist", nu ezită, în cazul în care simte că e necesar, să elimine complet din arsenalul mijloacelor sale „tăietura". Ceea ce rezultă totuşi este un alt gen de montaj, în profunzimea planului unic, strămutînd mişcarea şi ritmul în adîncul scenei. În secvenţa citată a tentativei de sinucidere, imobilitatea prim-planului evidenţiază, prin contrast, în profunzimea cadrului, violenţa cu care Kane forţează uşa. Devenit un observator static al planului imobil, mişcarea în cadru nu e mai puţin explozivă. Un critic remarca, de altfel, într-o convorbire cu Welles: „Regia dvs. implică suprapunerea a două mişcări: a actorilor şi a aparatului de filmat. Neliniştea care rezultă de aici o reflectă foarte bine pe cea reală, a vieţii moderne". Cineastul s-a recunoscut în această schiţă de portret: „Da, cred că ea corespunde propriei mele viziuni despre

lume. Ea reflectă buimăceala, nesiguranţa, instabilitatea, amestecul de mişcare şi tensiune care formează universul nostru actual".

Modalitatea profunzimii cîmpului, reluată ulterior de un Antonioni sau Coppola, această tehnică a „montajului în adîncime", sugerează tocmai izolarea şi neputinţa de comunicare a eroilor. Pentru a realiza această performanţă vizuală, lui Toland nu i-a fost suficientă modificarea sistemului de iluminare. Zona „flou" interpusă între cele două planuri de claritate nu putea fi obţinută cu obiectivele timpului. Operatorul şi regizorul lui *Kane* au realizat imposibilul, fotografiind iniţial primul plan foarte luminat şi plonjînd restul decorului în obscuritate, pe urmă rebobinînd pelicula pentru a o reimpresiona iluminînd decorul şi fixînd punctul de claritate pe uşă. Cînd vezi însă filmul, nu atît performanţa tehnică te impresionează, cît efectul dramatic. Tehnica traduce în imagini disperarea, sentimentul de neputinţă, de revoltă pe care Susan, odată readusă la viaţă, îl exprimă:

— Nu reuşeam să te fac să înţelegi că nu mai puteam continua! Tu nu ştii ce înseamnă să te afli în faţa unei săli pe care s-o simţi, toată, împotriva ta...

Şi din „off", din afara cadrului, se aude vocea logicii nemiloase a lui Kane:

— Tocmai asta ar fi trebuit să te facă să lupţi!

Dar, aplecîndu-se asupra chipului ei livid, adaugă crispat:

— N-ai să-i mai înfrunţi. De acord! Cu atît mai rău pentru ei...

adaugă el, încercînd să se consoleze cu o minciună, cu o frază de efect care sună şi mai gol. Fiindcă a fost înfrînt!

A fost din nou biruit cu toţi banii şi gazetele sale, cu toţi mercenarii condeiului pe care-i are la discreţie şi imensa putere cu care se îmbată. Îndărătnicia şi averea nu l-au ajutat cu nimic, n-au putut

zdrobi rezistenţa spectatorilor Susanei aşa cum nu i-au adus adeziunea alegătorilor. Resimţind înfrîngerea ca o umilinţă fără leac, Kane se va retrage la Xanadu, în imperiul pe care singur şi l-a făurit, populat de animale sălbatice, „domnind peste maimuţe", cum îi prevestise, cîndva, Leland. Se va claustra în castelul bizar, fantastic, incoerent, la poarta căruia, ca o imensă provocare la adresa omenirii întregi străjuieşte inscripţia „INTRAREA STRICT OPRITĂ!". Sau, am putea noi adăuga, reluînd mărturia lui Charlie Chaplin: „FIARELE AU PRIORITATE!".

Un „puzzle" neterminat

Un lung, interminabil, panoramic prin vastul salon al castelului Xanadu a fost înscris de privirea lui Toland printre sfincşii babilonieni şi discobolii greci, pînă a-l descoperi pe Kane, călcînd greoi şi masiv, printre obiecte desperecheate, strivit de grandoarea palatului pe care l-a ridicat, îngheţat de răceala arhitecturii pe care şi-a dorit-o. Obţinute prin mijloace cinematografice tradiţionale, secvenţele acestea ar fi depăşit, probabil, cu mult devizul aprobat de RKO. Regizorul Welles era însă obişnuit încă din teatru şi de la radio să obţină cu mijloace minime, prin sugerare, efectele dorite. În *Citizen Kane*, penumbra se substituie adesea decorului, aşa cum sunetul înlocuieşte mulţimile. Pe scena Operei, Susan a fost filmată din spate privind haosul de întuneric pe care imaginaţia noastră îl populează cu spectatori, fiindcă numai *le auzim* reacţia. Şi în scena întrunirii electorale, tot sunetul va fi cel care va transmite sugestia sălii fremătătoare de patimi pe care noi n-o vom vedea, de fapt, niciodată. La Hollywood, debutantul Welles s-a dovedit capabil să producă o vastă frescă „slujindu-se doar de un şiret de pantofi", cum plastic s-a exprimat Pauline Kael.

Pînă la Welles, marii regizori de film nu fuseseră prea tare preocupaţi de studiul posibilităţilor dramatice ale benzii sonore, poate doar cu excepţia anilor de început ai filmului sonor, cînd prospectau noile mijloace de expresie. Cu experienţa şi pasiunea sa, noul-venit avansa pe un teren în mare măsură neexplorat. El a mobilizat

întreaga secţie de sunet a RKO şi cu 35 de specialişti a scutit studioul de o mulţime de cheltuieli suplimentare pentru decor şi figuraţie. De altfel, „sunetiştii" studioului au răspuns inventivităţii acestuia realizînd efecte sonore care şochează şi azi prin originalitate şi forţa sugestiei.

Şi totuşi, ar fi nedrept să susţii că filmul e predominant auditiv. Există în capodopera lui Welles o remarcabilă unitate între imagine şi sunet, o exemplară armonie stilistică, o originalitate care captivează. Welles mărturisea că s-a pregătit pentru noua sa profesiune vizionînd de 40 de ori *Diligenţa*. Or, dacă *Citizen Kane* ar evoca vreo influenţă, aceasta n-ar fi, în nici un caz, cea a lui John Ford. Mai curînd a cineaştilor germani de la finele deceniului al treilea. Strămutarea atenţiei de la un personaj la altul este ghidată în *Kane* nu prin mizanscenă sau montaj, cum se întîmplă la Ford, ci prin evoluţia protagoniştilor în lumină sau umbră ori pur şi simplu prin mişcarea luminii. Această metodă poate fi urmărită mai ales în secvenţele de la Xanadu, unde jocul de lumini şi întuneric sporeşte spaţiul vastei săli, creînd o impresie de imensitate care amplifică însingurarea personajului.

Xanadu este expresia vizuală, fizică, a disperării lui Kane, a angoasei sale în faţa unei existenţe irosite fără sens. Kane a fost un miliardar refractar. Întreaga viaţă a încercat să-şi apere personalitatea de tirania propriei averi. El a ştiut să vadă în Thatcher lamentabilul portret al omului redus la condiţia de accesoriu al unei bănci, devenit resortul unui organism impersonal. În ce-l privea, Kane a sperat mereu să-şi domine averea, să şi-o supună. Totul nu s-a dovedit a fi însă decît iluzie, povara milioanelor a sfîrşit prin a-l covîrşi şi a-i zdrobi nădejdile una cîte una. Ultima dintre ele era aceea că în izolarea de la Xanadu şi-ar fi putut găsi refugiu şi alinare. Partea finală a filmului nu face decît să descrie şi spulberarea acestei amăgiri

Este evident pentru toată lumea azi că modelul real al castelului lui Kane nu poate fi altul decît fantasticul domeniu al lui Hearst. Atmosfera care domnea la San Simeon (autenticul Xanadu al autenticului magnat al presei americane) a fost evocată şi în

memoriile lui Charlie Chaplin tipărite în 1964. Bun prieten cu Marion Davies, el era, ca şi Mankiewicz, dacă nu chiar în mai mare măsură, unul dintre cei care l-au frecventat pe Hearst vreme îndelungată. Chaplin povesteşte că, ori de cîte ori Millicent, soţia lui Hearst, îşi anunţa sosirea la San Simeon, Marion Davies îşi făcea rapid bagajele şi pleca spre o destinaţie necunoscută. Stăpîna domeniului devenea Millicent, care nu întîrzia acolo mai mult de cîteva zile, fiindcă nu suporta ambianţa. Evocînd o plimbare făcută, la braţul ei, într-o seară, Chaplin scria:

> Scăldat în clar de lună, castelul avea un aspect straniu şi feeric, în fantasticul decor al celor şapte coline de care era înconjurat. Stelele străpungeau seninul cerului, iar noi admiram, în tăcere, magnifica panoramă. Doar dinspre cuştile grădinii zoologice se înălţau spre piscuri urletele unui enorm urangutan. Aşa era în fiecare noapte! La apusul soarelui, urangutanul începea să se agite, mai întîi tăcut, dar ajungînd, în cele din urmă, la urlete...
> — Nenorocitul animal trebuie să fi înnebunit, am spus.
> — Dar cine e teafăr la San Simeon? – mi-a replicat Millicent. Totul e demenţial aici. Priveşte, îmi arătă ea castelul. Nu-i asta creaţia unui dement?... Care va continua să clădească, să-i adauge tot felul de anexe, pînă la moarte. La ce va mai fi bun, atunci, castelul ăsta? Nimeni n-ar mai găsi resurse să-l întreţină. Ca hotel ar fi cu totul inutilizabil şi, chiar dacă l-ar dona statului, mă îndoiesc că s-ar putea face ceva aici, fie şi o universitate[25].

Deşi avea multă dreptate, Millicent s-a înşelat în oarecare măsură. Cum am văzut, în cele din urmă s-a amenajat un muzeu. Care păstrează înscrisă în el atmosfera de demenţă mocnită ce caracterizează şi ultima parte a lui *Citizen Kane*. Sălile giganticului castel sînt pustii, fastul neurastenizant al decorului contrastează cu chipurile din ce în ce mai ursuze ale celor doi stăpîni de la Xanadu, vastitatea sălilor în care trăieşte accentuează izolarea Susanei şi singurătatea lui Kane. Iar în noaptea care cade peste îmbătrînirea lui Kane, Xanadu încetează să mai fie rezidenţă, devenind mormînt, sarcofag, „cutie de cadavre", cum spunea ghidul meu de la San Simeon, mausoleul unui megaloman incapabil să-i producă bucurie.

Poate şi din pricina formaţiei sale teatrale, Welles i-a impus lui Toland să filmeze în decoruri în care plafonul să nu fie simulat, cum se obişnuia, ci să existe ca una din dimensiunile fundamentale ale ambianţei. A fost probabil un nou moment dificil pentru operator. A crea decoruri cu tavane – Welles probabil că n-o ştia – implica renunţarea la modul tradiţional de iluminare de sus în jos, cu pasarele de pe care electricienii pot aranja lumina. În consecinţă, cele 110 interioare ale filmului au fost închise în partea de sus, corpurile de iluminare mutate jos şi doar în cazuri foarte rare şi extreme au fost reinstalate reflectoare şi sus, înlăturîndu-se o porţiune din tavan.

Din punct de vedere tehnic, această soluţie era consecinţa inevitabilă a folosirii frecvente, de către operator, a unor obiective cu distanţă focală scurtă, dar care asigurau, în schimb, profunzimea cîmpului. Pe plan estetic însă, prezenţa obsesivă a plafoanelor sălilor din Xanadu contribuie şi ea la sugestia spaţiului închis în care evoluează cuplul, a universului strivitor pe care Kane, în nebunia sa, şi l-a ales drept refugiu. În această ambianţă, iluminarea violentă a lămpilor cu arc pornind de jos, şi nu de la obişnuitele proiectoare paralele suspendate în tavan, deasupra decorului, îmbina, subtil, mari mase de clarobscur sfîşiate de breşele reflectoarelor. La această atmosferă de alienare concurau, din plin, şi obiectivele puternic deformante, creînd efecte originale de fugă în perspectiva decorului. Cum pereţii acestuia erau mobili, camera de filmat putea fi amplasată, la momentul potrivit, oriunde ar fi dorit-o Welles.

Reinventînd, în felul său, cinematograful, regizorul debutant reuşise să traducă în imagini uriaşa prăpastie dintre cei doi naufragiaţi pe „insula singurătăţii". Dispusă în stînga cadrului, în prim-plan, Susan e aşezată în faţa unui imens joc mozaicat – „puzzle", cum îi spun americanii. În cursul scenelor care urmează, braţele ei, încărcate de podoabe, vor continua, mereu, să desăvîrşească figura pe care o compune. Tema fundamentală a lui Susan devine astfel jocul de „puzzle", ocupaţie care sugerează, înainte de toate, scurgerea chinuitoare şi inutilă a timpului. „Cît e ceasul?", întreabă ea, stîrnind

în uriaşa încăpere bizare reverberaţii. „Unsprezece şi jumătate", răspunde Kane, ieşind la lumină de după o arcadă. „Acum intră în calandru prima pagină...", adaugă, cu gîndul la tipografiile sale. Iar ea, visînd la viaţa citadină: „Ora la care se termină spectacolele...". Pentru fiecare din ei, aceeaşi oră înseamnă altceva, deşi amîndoi nu fac decît să jinduiască după existenţa „de dincolo", după viaţa adevărată dusă alături şi printre oameni. În spatele lor este dispus un enorm şemineu care pare a se dilata, gata să-l înghită în momentul cînd Kane se îndreaptă spre el şi silueta i se micşorează în perspectivă.

Am văzut că, în ciuda avantajelor iniţiale, lui Welles i s-a impus, contractual, un deviz moderat. Dar fie şi interioarele castelului Xanadu pretindeau investiţii ieşite din comun. Fără să mai vorbim despre faptul că scenariul, care înfăţişa destinul magnatului, urmărit o întreagă viaţă, implica utilizarea unui număr extrem de mare de decoruri. S-a calculat că, în mai puţin de 15 minute, filmul îşi urmărea personajele prin opt decoruri importante, fără să mai vorbim însă de jurnalul de actualităţi în care, într-un răstimp de zece minute, fuseseră rulate zeci de locuri de filmare. După o informaţie publicată în revista *Hollywood Reporter* din septembrie 1940, au fost folosite pentru *Kane* un număr record de 93 de decoruri, dar în programul de sală difuzat la premiera filmului, scenograful Perry Ferguson cita cifra de 116 decoruri. Cu toate acestea, pentru partea de scenografie a producţiei n-au fost folosiţi decît mai puţin de 59.000 de dolari din devizul filmului, în comparaţie cu sume de peste 100.000 de dolari utilizate de *Gunga Din* sau *Cocoşatul de la Notre Dame*, realizate cu doi ani mai înainte. În ce condiţii a putut fi realizată o asemenea economie într-un film căruia trebuiau să i se asigure secvenţe în decoruri grandioase, ca adunarea electorală de la Madison Square Garden sau spectacolul de operă de la Chicago, nu-i uşor de înţeles.

Sigur că aici o importanţă uriaşă trebuie să o fi avut experienţa şi capacitatea de adaptabilitate a lui Toland, dar n-ar trebui uitată şi zestrea cu care venea în studiouri chiar debutantul Orson! Arta economiei de mijloace o învăţase, ani de zile, în teatrul său în care,

adesea, era nevoit să compenseze penuria de fonduri cu investiţia de inteligenţă. Orson cunoştea prea bine arta obţinerii sugestiei pe calea efectelor speciale şi cinematograful i-a deschis, în această direcţie, posibilităţi pe care nu le mai întîlnise. Faptul că, din start, constrîngerile dramaturgice ale scenariului impuneau decoruri imense, departe de a-l descuraja, i-a incitat ingeniozitatea, ambiţionîndu-l să sugereze măreţia, decupînd gigantismul programat în elemente de sugerare. S-ar putea spune că tehnica rezolvării sarcinii scenografice i-a fost avansată de tema definitorie a lui Susan: jocul de „puzzle". Aşa cum soţia lui Kane recrea din monade o lume proprie, Welles şi echipa sa le reconstruiesc universul din frînturi de gigantism. De regulă, scenografii proiectează doar aria în care se va derula acţiunea principală şi asupra căreia se va reveni cu regularitate în frazarea secvenţei, ca, de pildă, tribuna adunării electorale sau scena Operei din Chicago. Relaţia acestui decor cu mulţimea publicului va fi obţinută prin filmări de machetă măturate panoramic de obiectivul lui Toland şi de mici zone ale planurilor izolate, ca loja din care care asistă Leland, jilţul lui Gettys sau al altor martori privilegiaţi, cunoscuţi de spectator, ale căror reacţii se cer urmărite. Coerenţa ansamblului va fi asigurată de dimensiunea sonoră a secvenţei, în cazul spectacolului de la operă, de pildă, nu numai de zgomotul care provine din scenă, dar şi din comentariile batjocoritoare ale celor din sală. Aici experienţa de creator radiofonic a lui Welles îi va fi de o enormă utilitate. Abia în momentul debutului cinematografic se vede ce armonios se împlinea, în acest moment, destinul tînărului artist cu tot ceea îi fusese dat să adune, un destin atît de perfect, de parcă ar fi fost prefigurat de un Demiurg.

Dacă secvenţele importante ale lui Kane îşi rezolvaseră, în bună măsură, cadrul scenografic prin mijloacele sugestiei, efortul realizatorilor, inclusiv cel financiar, a fost dirijat spre construcţia decorului final, cel al declinului lui Kane în aurita colivie a castelului său. Decorul marelui hol, în care Kane şi prizoniera sa sînt surprinşi căzuţi pradă plictisului iremediabil, este şi cel mai mare şi mai încărcat de detalii decorative: o scară monumentală, care oferea avantajul de a se fi aflat pe platou, rămasă fiind de la o altă turnare,

elemente arhitecturale heteroclite, care definesc gustul lipsit de rigoare al stăpînului, şi giganticul şemineu ca gura lacomă a unui monstru. Partea superioară a decorului e sugerată de ample vitralii construite într-o perspectivă forţată, pentru a asigura un efect maxim. Şi, din nou, ceea ce asigură coerenţa, sugerînd şi enormitatea cadrului sînt ecoul şi reverberaţiile sumbre ale vocilor. „Înnebuneşti în gaura asta uitată...", bombăne Susan, ca odinioară Millicent Hearst. „25 de hectare de peisaje şi statui şi nimic altceva ajung să te plictisească în cele din urmă." Kane, care a revenit lîngă ea, ripostează moale, ridicînd una dintre piesele jocului: „Pînă ieri i-am găzduit aici pe cel puţin cinci dintre prietenii tăi...". Fie şi temperatura acestui dialog ar fi fost suficientă pentru a reda natura relaţiilor dintre cei doi locatari de la Xanadu.

E pasionant să încremeneşti într-un stop-cadru fluxul imaginilor din aceste secvenţe ale bătrîneţii lui Kane, pentru a studia pe îndelete ravagiile îmbătrînirii aşa cum şi le-a imaginat Orson Welles pe propriul său chip. Portretul bătrînului Welles, cu abdomenul său falstaffian hiperbolizat avea să fie incomparabil mai spectaculos, viaţa avînd disponibilităţi de fantezie mai mari decît fantezia umană. Totuşi, nici portretul bătrînului Kane nu este lipsit de imaginaţie, aşa cum porneşte el, de la datele fizionomiei tînărului Orson. Un participant la turnări, actorul Paul Stewart, îşi aminteşte că, în scenele de bătrîneţe, machiajul lui Welles pretindea pe puţin trei ore din ziua de filmare. I se aplica, întîi, pe obraji, un strat de gumă lichidă, apoi un uscător care precipita solidificarea falselor riduri, în unele scene purta lentile de contact pentru a-i reda ochii injectaţi de vîrstă. Lentilele îi provocau dureri, fiindcă tehnica de instalare nu era încă perfecţionată, de aceea şi le punea doar cu cîteva minute înainte de a filma şi nu le putea tolera decît maximum zece minute, după care trebuia să-şi administreze un calmant. La sfîrşitul zilei mai era agasat şi de operaţia dezagreabilă a îndepărtării măştii care-i iritase pielea feţei. Suporta, fiindcă în concepţia sa imaginea bătrîneţii lui Welles echivala cu efectul ravagiilor timpului, dar şi cu conştiinţa lucidă a înfrîngerii ireparabile. „Celor mai mulţi dintre oameni", spunea Welles într-un interviu, „nu de moarte le e frică,

ci de suma vieţii lor, a durerilor, a vîrstei, a singurătăţii, a fiinţelor abandonate...".

Realizatorul nu face decît să vizualizeze acest gînd atunci cînd, deşi neîntrecut maestru al decupajului în adîncime, schimbă din nou unealta, recurgînd la posibilităţile montajului clasic pentru comprimarea timpului. El succede cîteva planuri care înfăţişează mîinile lui Susan potrivind, exasperant de migălos, piesele din „puzzle", prim-planuri asupra degetelor ei căutînd leneş o piesă şi din nou braţele care alunecă neputincioase asupra mozaicului ce refuză, îndărătnic, coerenţa. Iar de undeva, explodînd în straniі reverberaţii, răsună paşii grei ai lui Kane:

— Un lucru nu pot înţelege, Susan. Cum de nu te plictiseşte jocul acesta pe care l-ai refăcut de atîtea ori?

— Îmi pare mai distractiv decît a colecţiona statui – îi răspunde, morocănoasă, Susan.

Şi, intempestiv, ca un val ce clocotea de mult în ea şi pe care nu-l mai poate stăpîni, izbucneşte izbindu-l cu forţa adevărurilor sale:

— Ce diferenţă e între brăţara pe care mi-o dăruieşti şi cei 100.000 de dolari aruncaţi pe nu ştiu care statuie, ca s-o ţii apoi într-o ladă, fără măcar să te mai uiţi la ea? Nu sînt altceva decît bani şi ţie de bani nu-ţi pasă. Nu mi-ai da însă niciodată singurul lucru pe care mi-l doresc cu adevărat, unul care să vină cu adevărat din inimă. Tu nu mi-ai dat niciodată nimic! – realizează ea, definitiv, ca o revelaţie. Toată viaţa n-ai făcut decît să mă cumperi... Nu fiindcă m-ai iubi. Tu pretinzi numai să fii iubit! „Sînt Charles Foster Kane. Dacă-ţi doreşti vreun lucru, numeşte-l: va fi al tău! În schimb, trebuie să mă iubeşti..."

Recunoscîndu-se în necruţătorul portret schiţat de Susan, Kane nu mai găseşte alt răspuns decît o sălbatică palmă, reacţie pe care o şi regretă instantaneu. Fiindcă presimte că această palmă fatală va pecetlui ruptura.

Charles Foster Kane fusese învins şi în dragoste. El rămînea, singur, în faţa oglinzilor destinului său...

Marion

„Departe, departe,
ca pe un orb
m-au dus de mînă”

Giuseppe Ungaretti

„Crinul cel trist...”

Cînd, mulţumită în bună măsură tocmai violentei sale reacţii, a devenit de notorietate publică faptul că Hearst servise de prototip pentru Kane, s-a dedus, în mod implicit, că inspiratoarea personajului Susan nu putea fi alta decît actriţa de film Marion Davies. Era cu atît mai lesne să fie luată ea drept modelul diletantei lansată ca favorită a magnatului, cu cît publicul anului 1940 o cam uitase. Davies nu mai apăruse de cîţiva ani pe ecrane. Ca şi Garbo, preferase să-şi încheie definitiv conturile cu studioul la vîrsta critică. Scutită de orice alte angajamente, vegeta – precum eroina lui Mankiewicz şi Welles – în refugiul de la San Simeon, meditînd, poate, la anii tinereţii...

Ce ani plini de neprevăzut, ce tinereţe intens şi promiţător trăită! În 1916, pe cînd îl întîlnise prima oară pe Hearst, era dansatoare la Ziegfeld Follies. Avea 19 ani, iar William Randolph... 58! În 1940, legătura lor rotunjea un sfert de veac şi, spre deosebire de cea dintre Kane şi Susan, uite că mai dura! În tot cazul, Mankiewicz anticipase un deznodămînt care, în relaţiile reale dintre Hearst şi Marion, nu părea să se anunţe.

Debutase la 16 ani, pe Broadway, într-o revistă cu titlul de bun augur – *Regina cinematografului.* E drept, în acel spectacol de mare montare nu era ea regina, era doar o mică figurantă, una dintre cele cinci sute de fete ale ansamblului. Avea să-şi amintească, mai tîrziu:

Căţărate pe o pasarelă, scoteam capetele prin avancortina pictată cu viorele, dîndu-ne drept flori. Fusesem aşezată în vîrf, numai că la un moment dat schela pe care mă aflam a cedat, prăbuşindu-se peste o

fată care stătea dedesubt. Colega mea a fost transportată la spital, în vreme ce eu am rămas fixată în avancortină, atîrnată pur şi simplu, „crinul" cel mai trist la vedere[26].

Marion era doar o fată pierdută în ansamblul de sute de tinere cărora li se impunea ca nu cumva să încerce să iasă în evidenţă – acestea erau auspiciile sub care i s-a deschis cariera. A avut totuşi şansă. A obţinut, treptat, mici roluri şi legenda spune că Hearst ar fi remarcat-o încă pe cînd tînăra mai era la Ziegfeld. Marele om a revenit la teatru, opt săptămîni la rînd, seară de seară, cerînd de fiecare dată cîte două bilete: unul pentru el, celălalt ca să aibă pe ce să-şi aşeze jobenul. Dar versiunile care se referă la această întîlnire sînt pe cît de numeroase, pe atît de contradictorii. Millicent Hearst avansează una mai puţin romantică: fiindcă începuse ea însăşi, prin 1890, pe scenele music-hall-urilor, îi plăcea să protejeze tinerele debutante. Cum Hearst dispunea de o casă de producţie cinematografică, Millicent însăşi i-ar fi prezentat-o pe Marion, solicitîndu-i s-o distribuie într-un film. Fără s-o mai consulte însă, soţul i-a acordat, ulterior, tinerei protejate şi locul de protagonistă a vieţii sale private...

În elegiacul volum de memorii *Timpul ce ne-a fost dat*, suprainti-tulat semnificativ *Viaţa alături de William Randolph Hearst*, Marion Davies a pus în circulaţie cea de-a treia şi propria ei versiune. Înainte de a fi remarcată şi lansată de Hearst, ea jucase deja în 1917 într-un film realizat de cumnatul ei, George Lederer. Pe de altă parte însă, Marion aminteşte de un moment anterior, consumat în sala teatrului Ziegfeld, cînd colegele i-au atras atenţia asupra prezenţei impunătorului bărbat care, din fotoliul său de orchestră, o mînca din ochi precum „vulpea strugurii din vie", cum s-au exprimat fetele. Ea îşi mai aminteşte, apoi, de un *party* la care a luat parte într-un restaurant din NewYork, în care a simţit din nou nu numai privirea insistentă a lui William Randolph, dar şi forţa seducţiei sale. „Nu mai puteam întîrzia", povesteşte Marion, care trebuia să fie la repetiţie a doua zi dimineaţă. „Dar în clipa în care m-am ridicat să plec, am auzit o voce în spatele meu: «Pot să vă strîng

mîna?». Era William Hearst. «Bineînţeles», i-am răspuns. Mi-a strîns mîna spunîndu-mi: «Noapte bună, domnişoară Douras» [Douras fiind adevăratul nume de familie al lui Marion – n.a.]. Dar simţeam ceva în palmă. Ce să fie? – mă întrebam. Cînd am ajuns acasă, am deschis palma: era un ceas de mînă încrustat cu diamante...”

Cea de-a treia lor întîlnire (şi cea decisivă) a avut loc pe terenul lui Hearst, şi anume la studioul cinematografic International pe care-l deţinea la New York. Marion fusese convocată acolo pentru un rol. Hearst s-a comportat expeditiv, a salutat-o şi a trimis-o la directorul studioului, un anume Carl Zittel. A început prin a-i spune lucruri neplăcute: „Ţi-am văzut filmul. Nu prea e reuşit...”. Concesivă, Marion a fost de acord. „Voi face totuşi un test să văd cît eşti de bună”, a continuat generosul Zittel. „Ştiu că nu poţi să joci, dar vreau să-ţi mai dau o şansă.” „Un test?”, s-a alarmat tînăra actriţă. „Ce fel de test?” Dar Zittel nu s-a grăbit să-i răspundă. „Cît ţi-au dat pentru *Fugi ţigane*?” „Cincizeci pe săptămînă”, a răspuns fata. „Ei bine, dacă vei semna un contract cu noi, o să primeşti 500 pe săptămînă.” Evident că Marion n-a mai discutat şi a trecut la test. Mai tîrziu, spre seară, curioasă, s-a instalat într-o sală de proiecţie să-şi vadă proba după developaj. În timp ce-şi urmărea prestaţia, s-a aşezat lîngă ea un omuleţ cu o servietă diplomat pe care a pus-o alături. Era avocatul studioului care venise cu contractul la semnat. Marion privea pe ecran o peliculă prost developată, supraimpresionată, în care arăta groaznic.

„Nu contează!”, a consolat-o avocatul. „Am pentru dumneata un contract minunat. Nu trebuie decît să-l semnezi.” Şi, înaintîndu-i hîrtia, avocatul i-a dezvăluit că Hearst tocmai închiriase special pentru ea localul unui cazinou. Proprietarul acestuia, o „biată” văduvă, acceptase să-l închirieze pentru 500 de dolari pe lună. Convorbirea a fost întreruptă de Zittel, care l-a chemat pe avocat în biroul său şi, la ieşire, soarta, dacă nu chiar sforile trase de gazdă, a făcut-o să-l reîntîlnească în ascensor pe Hearst. „How do you do?”, a întrebat-o, el, sentimental. „How do you do?”, i-a răspuns fata, bine-crescută. Conversaţia s-ar fi putut termina aici, dacă Hearst n-ar fi insistat: „Pentru filmul dumitale am închiriat un

studiou nou cu 1.000 de dolari pe săptămînă şi sînt foarte fericit că te voi avea printre vedetele mele". „1.000 de dolari pe săptămînă?", l-a întrebat candidă fata. „Da", i-a răspuns magnatul. „Chiar acum am semnat contractul..." Atunci Marion a decis să-l avertizeze: „Nu vă cunosc prea bine, dle Hearst, dar să ştiţi că chiria nu e 1.000, ci doar 500. Mi-a spus-o cu cîteva minute înainte chiar avocatul dvs.". Hearst a început să dea în clocot. „N-ai vrea să mă aştepţi o clipă?" „Nu!", afirmă Marion că ar fi răspuns, intransigentă. „Îmi pare rău. Trebuie să plec." Şi, deşi, îndrăznim să credem, o aşteptase ca s-o conducă, Hearst a renunţat pentru a se ocupa de afaceri. Cîteva minute mai tîrziu, Zittel era concediat şi Marion scutită de simţul critic intempestiv al fostului director.

Marion crede că, în urma acestei experienţe, Hearst a început să ţină la prietenia ei şi povestea ei ne pare cu atît mai plauzibilă cu cît ea aliază sentimentalul cu devotamentul în afaceri şi rămîne în deplin acord cu mercantilismul marelui om, cu obsesia permanentă de a nu fi înşelat, cu vanitatea sa de infailibil şef de industrie. Deşi e greu de reconstituit cum s-au întîmplat, cu adevărat, lucrurile, cert e că, la un moment dat, colegii actriţei au sesizat transformarea din viaţa ei particulară: fetişcana modestă de pînă atunci începuse să descindă dintr-o elegantă limuzină, îşi mobilase fastuos apartamentul, ieşea într-o superbă blană de vizon, iar cînd, la spartul unui turneu, Marion i-a invitat pe toţi la o recepţie de adio, nici nu s-au mai mirat. Sunase ceasul retragerii din scenă, „retragerea" fiind, de fapt, un nou start, strălucit, sub reflectoarele studioului.

Marion reproduce convorbirea dintre înaltul protector şi tatăl ei, magistratul Douras. „Aş vrea să demarez o producţie cu fata dvs., oricît de mult m-ar costa", i-ar fi spus Hearst, la care tatăl a ripostat incredibil: „I-aţi văzut filmul precedent? N-aş zice să fi fost o reuşită...". Peste decenii, Marion îl scuza generoasă: „Aşa era tata!". Şi-apoi, finalmente, răspunsul părintelui fusese afirmativ. Ceea ce i-a dat protectorului curajul de a merge mai departe în toate direcţiile, inclusiv în cea sentimentală. Virtuoasă, Marion precizează că amantul ei... a cerut-o de la părinţi. În timpul unui dineu, Hearst i-a mărturisit judecătorului că se amorezase de fata

lui, la care tatăl iar nu s-a dezminţit: „Singură a decis să urce pe scenă, n-are decît să decidă singură şi mai departe...", ar fi răspuns. Doamna Douras a dat şi ea un răspuns în acelaşi spirit. Cît despre William Randolph, el a promis că „va încerca să divorţeze", ne asigură Marion, „şi a încercat chiar, «sute şi mii de dolari a cheltuit în încercări», dar fără succes, fiindcă era catolic şi, la ei, divorţul era interzis". Dar, la urma urmelor, nici nu conta...

„Ce mai rămîne din verighetă după ce se rupe?"

„Speram că, într-o zi, William Randolph şi cu mine ne vom căsători, dar, aşa cum i-am spus, *dragostea nu e întotdeauna făcută pentru altar. Iubirii nu-i trebuie neapărat inel de însoţire...*", ni se destăinuie memorialista. Romantic mod de a pune problema, cu atît mai mult atunci cînd lipsa banalei verighete putea fi compensată prin ceasuri de mînă încrustate cu pietre preţioase. Dacă ar fi s-o credem pe Marion, cea mai mare frustrare o resimţea Hearst, care a încercat ani de zile să obţină divorţul şi, fiindcă nu reuşea, era din cale-afară de nefericit. „Nu numai că şi-a pus detectivii la lucru" (ca s-o urmărească, desigur, pe Millicent, dar în această dezvăluire memorialista se contrazice totuşi, fiindcă chiar dacă i-ar fi putut imputa soţiei un flagrant, Biserica Catolică tot n-ar fi recunoscut divorţul), dar, continuă Marion, „a încercat chiar să obţină votarea unei legi potrivit căreia orice cuplu care n-a mai trăit împreună ultimii zece ani să fie considerat automat divorţat. În cazul lui W.R. era vorba chiar de 20 de ani...", dar Biserica a strivit în faşă şi această rezonabilă iniţiativă legislativă.

Lucrurile astea n-o priveau însă pe tînăra îndrăgostită. „Eram foarte fericită pe drumul pe care apucasem. Nutream un imens respect pentru William Randolph şi el mă respecta la rîndu-i. Eram împreună şi asta era tot ceea ce mă mai interesa." De fapt, măcar retrospectiv, mărunta chestiune o preocupă intens devreme ce insistă atît şi cu argumente atît de inteligente asupra-i. În memoriile sale pare a suferi de complexele concubinei atunci cînd ajunge să susţină că nu şi-ar fi schimbat condiţia pe un mariaj: „Poate că

aş fi acceptat să mă căsătoresc cu el, dacă ar fi fost posibil – deşi poate că n-aş fi acceptat. Ştiam destule despre instituţia căsătoriei şi pentru mine n-avea absolut nici o însemnătate. Totul se bazează pe o verighetă şi să presupunem că aceasta se rupe... ce mai rămîne atunci? Nu pui pe seama unui inel de mireasă tot ceea ce-ţi hărăzeşte Dumnezeu".

Dar, adaugă Marion, cel care nu gîndea la fel era William Randolph. „Dorise să facă din mine o femeie onorabilă, ceea ce era mai degrabă ridicol. Era foarte sensibil la acest subiect. Eu, una, nu! De fapt, îl evitam întotdeauna. Cînd oamenii sînt căsătoriţi, ajung să nu le mai pese unul de celălalt. [Relaţiile cuplului Hearst confirmau, din plin, înţelepciunea argumentelor lui Marion – n.a.] Soţul crede că poate face ce vrea, soţia la fel. Asta întîlneam frecvent la cei căsătoriţi. De ce-aş fi alergat după un tramvai, cînd mă aflam deja instalată într-altul..."

Şi ce tramvai! Marion eufemizează... Tramvaiul ei era, de fapt, o adevărată limuzină. Cu protejata sa, W.R. nu lansa doar un film, ci o nouă societate cinematografică. Denumită iniţial, în 1918, chiar casa „Marion Davies", a fost ulterior rebotezată, mai discret, „Cosmopolitan". Prima ei producţie a fost *Cecilia trandafirilor roşii*, pe un scenariu scris chiar de Marion. Ziarul lui Hearst, *New York American*, comenta evenimentul artistic pe trei coloane, vestind, zgomotos, apariţia unei noi vedete pe firmamentul ecranului american. Un oarecare Wilson scria într-o altă foaie a lui Hearst: „Am văzut aseară *Cecilia* şi am mulţumit providenţei că n-am pierdut-o". Cu toate acestea, *New York Times* nu-i împărtăşea cîtuşi de puţin entuziasmul, notînd: „Marion Davies nu pare o actriţă senzaţională".

Ziarele lui Hearst au continuat, film după film, să menţină aceeaşi cronică grandilocventă şi apologetică. Precum Kane în loja Operei din Chicago, Hearst se încăpăţîna ca, prin aplauzele sale, s-o impună pe Marion în rîndul primelor favorite ale ecranului american: Mary Pickford şi Lillian Gish. Împotriva impresarilor acestora, a licitat pentru romanul de mare succes al lui Charles Major *Cînd cavalerii erau în floare*, achiziţionîndu-l prin sacrificii importante.

Investea, într-una din cele mai ambiţioase montări ale timpului, peste 150.000 de dolari. După vizionarea filmului, o obscură comentatoare care semna Louella Parsons avu inspiraţia să-şi exprime nemărginita admiraţie pentru performanţa lui Marion Davies în rolul imperialei Maria Tudor şi să critice aspru producătorii care – pasămite! – nu-i oferiseră şi pînă atunci şansele meritate. Din acest moment, Louella avea să devină vioara primă în concertul comentariilor cinematografice ale reţelei Hearst şi o autoritate critică la fel de supralicitată publicitar pe cît de slăvit era talentul lui Marion. Louella însăşi şi-a asumat ca principală misiune organizarea reclamei în jurul vedetei Cosmopolitanului.

În 1924, cînd Cosmopolitan se unea cu puternica societate MGM, Louis B. Mayer, atotputernicul tiran de la Metro, o întîmpina pe Marion ca pe o mare vedetă. S-a păstrat o fotografie în care temutul producător Irving Thalberg îi întinde, servil, contractul imperial măruntei dansatoare pe lîngă care, cu un an în urmă, ar fi trecut fără s-o remarce, iar fata şi-l parafează triumfătoare. Era un contract ferm, pe zece ani, în care trebuia să turneze patru filme anual (de fapt a făcut doar jumătate). Contractul cu Metro se ridica la o jumătate de milion de dolari pe an. Frumoşi bani! Cine-ar fi refuzat aşa ceva? W.R. spusese: „«Îmi las ouăle într-un singur coş!» Coşul eram eu!" – conchide Marion, care, spre cinstea ei, apreciază despre ea însăşi: „Erau prea mulţi bani. Talentul meu nu era deloc la valoarea lor. La MGM au crezut, poate, că aveau de cîştigat cu mine. Spre regretul lor au descoperit că n-a fost să fie aşa...". Modestia retrospectivă n-ar trebui să ne înşele. Marion a intrat în studiourile Metro în forţă.

Abia sosită, cîtuşi de puţin smerită, mica actriţă se grăbi să-şi facă simţită prezenţa luînd cu asalt cabina rivalei ei, Lillian Gish. Se spunea chiar că s-a încăierat cu vedeta lui David Griffith, dar „s-a făcut din ţînţar armăsar", ne încredinţează Marion. „Problema era că la MGM exista o singură cabină cu toaletă, care îmi fusese repartizată mie, fiindcă aveam nevoie de ea [!]. Pentru restul cabinelor exista o toaletă comună la capătul culoarului. Numai că Lillian îmi ocupase [sic!] cabina, cică i se făgăduise. Aşa că m-am dus la

Louis B. Mayer şi i-am spus: «Camera aia îmi trebuie mie!». Apoi mi-am luat lucrurile şi m-am mutat în ea. Acolo am şi rămas. Nu m-am mai urnit de acolo nici cînd eram chemată pe platou. Lillian s-a înfuriat şi n-a vrut să plece din camera *mea*. Fetiţa drăguţă şi dulce din filme devenise foarte răutăcioasă. Pînă la urmă, tot a plecat, dar trîntind uşa. Eu m-am grăbit s-o încui şi Lillian s-a dus glonţ la conducere. Lulu, cabiniera noastră a zis: «Miroase a scandal!». Dar cînd m-au convocat pe platou, le-am răspuns: «Nu-mi pasă! Eu rămîn să-mi apăr cabina...». Pînă la urmă, Lillian a cedat şi conflictul s-a stins, dar Marion le-a arătat tuturor cine e cea mai puternică!" Şi poate că asta şi dorise... „Teribil m-am mai distrat la MGM" – conchide memorialista – „şi n-am avut nici un fel de probleme pentru că s-au gîndit fie că eram bătută în cap, fie că aveam un protector". În ceea ce ne priveşte, optăm mai curînd pentru cea de-a doua alternativă.

În orice caz, conflicte de tipul celui cu Gish n-au mai avut loc, fiindcă, în cel mai scurt timp, a fost construit un „bungalow" anume pentru necesităţile de studio ale domnişoarei Davies. Nu era însă destul, fiindcă în 1926 el a fost completat cu un apartament mobil. Decorat în stil de castel iberic, era situat în faţa impunătoarei clădiri a administraţiei, de fapt o adevărată vilă cu 14 încăperi, folosită nu numai pentru schimbarea costumelor în vederea muncii de platou, dar şi pentru straşnice chiolhanuri. După ce s-a transferat la Warner, Marion şi-a luat, ca un melc, „vila" cu ea, mutînd-o, în cele din urmă, la Benedict Canyon, unde a fost vîndută ca locuinţă particulară.

Datorită memoriilor pe care le-a lăsat, avem o imagine credibilă şi a modului în care se muncea într-un film în care era distribuită. Iată descrierea unei zile de filmare la producţia din 1933 a lui Raoul Walsh, *Hollywoodul aşa cum e!*:

> Spre studio o porneam devreme, să am timp pentru machiaj, dar nu mă grăbeam la filmare. Lăsam machiajul deoparte, parcurgeam ziarele, nu-mi făceam griji. Scenariul oricum nu-mi spunea nimic. Exista o teorie veche cum că ţi l-ai putea aminti dacă dormi pe el, aşa că

obişnuiam să mi-l pun sub pernă. Dar... nu mergea! Cînd ajungeam la filmare, nu ştiam nici o replică... De ce să-l fi buchisit noaptea de vreme ce ei oricum aveau să-l modifice a doua zi dimineaţă?

Aşteptam în bungalow să mă cheme pe platou. Îl prevenisem pe asistent: „Încă o clipă, şi nu începe cu cele trei şuierături şi nici măcar cu una". Un şuierat însemna că ei aşteaptă vedeta; două erau pentru restul distribuţiei şi trei pentru vagabonzii de figuranţi. După aceea, regizorul secund venea şi mă întreba politicos: „Eşti drăguţă să vii pe platou?". Răspundeam că nu, că învăţ dialogurile. Îl scoteam din sărite pe Bing (Crosby) de fiecare dată, dar niciodată pe William Randolph. El obişnuia să ne convingă să nu ne omorîm cu firea. Cred că se gîndea că oricum era pierdere de vreme.

Uneori ajungeam pe platou la unsprezece, alteori la zece, uneori şi pe la amiază. La ora prînzului însă, organizam banchete la bungalow şi tăiam frunze la cîini, trăncănind. Numai despre film nu vorbeam! Ne întorceam pe platouri la ora 3. Turnam un plan şi apoi la patru şi jumătate venea ora ceaiului. Cînd sunau din fluier la cinci, toată lumea dispărea ca prin farmec. Sigur că aşa nu reuşeam să facem mai mult de cîteva scene pe zi. Dar W.R. nu ducea grija devizului. Ba chiar aduna tot platoul şi trimitea lumea acasă. Se simţea prea singur! Spunea: „Lasă că destul aţi lucrat toată ziua...", neştiind că noi nu isprăvisem decît un plan.

Marion nu exagerează de loc. Partenerul ei, Bing Crosby, confirma din plin, mai tîrziu, asemenea relatări. Crosby, aproape necunoscut pe atunci fiindcă abia păşise pe platouri, se declară totuşi stupefiat de stilul de lucru impus de către Marion echipei. Filmul înainta lent şi fără spor, creşterea cheltuielilor de producţie părînd să nu mai înspăimînte pe nimeni. Numai perioada de filmare s-a întins pe vreo şase luni, lux neîngăduit nimănui pe vremea aceea. Vedeta catadixea să apară pe platou la ora la care colaboratori iluştri precum Gershwin, Porter sau Rogers făcuseră, de mult, act de prezenţă. În timp ce o orchestră repeta temele muzicale ale filmului, Marion discuta secvenţa care avea să fie filmată, servindu-şi prînzul care nu se încheia niciodată înainte de 14.30. Tîrziu, după-amiază, venea şi rîndul filmării propriu-zise, care nu depăşea niciodată

mai mult de 50 de metri utili pe zi. Cînd, în sfîrşit a ieşit pe ecrane, „musicalul" a servit mai curînd drept trambulină talentului lui Crosby, impus subit printre primele zece vedete din *box office*, decît pentru celebra sa parteneră pe care o va lăsa în umbră...

În studiouri, actriţa avea cîştig de cauză. Împreună cu înaltul ei protector îşi impunea originalul stil de lucru, dar controversa în jurul producţiilor ei se încingea, cu toată reclama deşănţată a presei lui Hearst. Ziarele independente înlocuiau adesea analiza estetică prin ironie, ca în cazul comentariului de mai jos cu privire la filmul intitulat, primăvăratic, *Nebunii de aprilie*: „Dacă ar fi să judecăm după incompetenţa manifestată în absolut toate compartimentele acestui film, el s-ar fi putut intitula, mai degrabă, *Nebunii de producător*". Facil, ce-i drept, calamburul cuprindea totuşi mai mult adevăr decît s-ar fi putut crede la prima vedere, fiindcă nebuniile lui William Randolph n-aveau limită. Pentru lansarea filmului *Micul New York de odinioară*, un soi de *Piccolo Mondo Antico avant la lettre*, Hearst n-a ezitat să închirieze o sală de teatru la New York. Distribuia sume fabuloase celor mai reputaţi regizori numai pentru a le smulge un triumf care s-o consacre pe Marion Davies definitiv şi irevocabil. De dragul ei? De dragul vanităţii lui? Cine ar putea spune!? Ea scrie în volumul de memorii: „Fiecare dintre noi aveam munca sa. El era interesat de munca mea. Venea pe platouri, la filmări, examina dialogurile şi obişnuia chiar să-mi regizeze unele scene. Eram şi eu interesată de munca lui, dar aici intervenea o mică diferenţă: El era infinit mai inteligent în raport cu munca mea decît eu faţă de a lui, şi ăsta-i adevărul".

Marion e – peste timp – recunoscătoare şi generoasă, dar ceea ce este astăzi contestat e tocmai inteligenţa cu care s-a ocupat W.R. de protejata sa. Unii socotesc că a făcut mai mult rău decît bine, că a împins-o spre roluri care nu i se potriveau. Magnatului îi plăcea teribil inventivitatea comică a lui Marion, îi făcea adesea jocul ludic (după cum atestă o fotografie în care pozează alături în chip de paşnici fermieri, pe vremea gloriosului pionierat), deşi ţinea morţiş ca publicul să n-o vadă pe aleasa inimii sale decît exclusiv

în roluri de fecioară romantică tip Mary Pickford şi în filme de un sentimentalism desuet. Se pare că Marion însăşi era deprimată de gusturile protectorului ei. Şi pe urmă, pe platou se filma, mereu, într-o atmosferă de tensiune, junii primi evoluau fără convingere în jurul vedetei, fiindcă gelozia lui Hearst era notorie, iar în frecventele scene sentimentale îşi cenzurau pasiunea îmbrăţişărilor.

Situaţia devenea şi mai penibilă dacă scenariul prevedea vreo scenă comică. King Vidor, care, frecventînd domeniul de la San Simeon, fusese impresionat de uşurinţa cu care amfitrioana improviza micile ei trucuri comice şi irezistibile imitaţii, a regizat, în 1927 o versiune modernă a *Cenuşăresei* – *The Patsy* şi *Show People* pe un scenariu inspirat din viaţa Gloriei Swanson în care personajul lui Marion era obligat să încaseze cîteva tarte cu frişcă fiindcă slapstickul îşi avea legile sale neînduplecate. Cum scrie Marion însăşi în amintirile ei, Hearst obişnuia să vină pe platou, la filmări, şi întîmplarea a făcut ca el să fie de faţă tocmai cînd Vidor punea la cale această secvenţă. Magnatul s-a opus vehement, considerînd-o jignitoare! Degeaba i-a tot explicat realizatorul locul ei în contextul viitorului film, Hearst o ţinea pe-a lui. În propriile-i memorii, Vidor a istorisit şi el, nu fără umor: „Marele bărbat s-a ridicat declarînd cu voce ascuţită: «Teoretic, King o fi avînd dreptate. Dar şi eu am, fiindcă n-o să admit niciodată ca Marion să fie împroşcată cu frişcă în obraz...»". O asemenea „protecţie" ar fi putut anihila şi o Sarah Bernhardt...

„Niciodată n-a fost mai frumoasă"

Mărturiile despre împovărătoarea tutelă la care era supusă Marion abundă. Una dintre ele, cea a lui Chaplin, ne pare cu atît mai semnificativă, cu cît redă mai plastic tensiunea la care se manifestau ingerinţele lui W.R. în cariera artistică a protejatei sale. Deşi întîmplarea de mai jos e istorisită de Charles Chaplin într-o altă ordine de idei, semnificaţia acesteia depăşeşte punctul de vedere exclusiv al relaţiilor dintre memorialist şi castelanul de la San Simeon:

Într-o dimineaţă, pe cînd îmi luam micul dejun cu Marion, ea îmi ceru părerea asupra unui scenariu care-i fusese propus. Tema scenariului era feminismul şi eu afirmam că, în dragoste, femeile erau cele care îşi alegeau partenerul, în timp ce bărbaţilor nu le revenea, aici, un rol prea mare. William Randolph n-a fost de părerea mea:

— Dar nu-i adevărat, spuse. Alegerea o face întotdeauna bărbatul.

— Ni se pare doar, răspunsei. Mai întotdeauna tînăra domnişoară este cea care îşi fixează degeţelul asupra vreunuia dintre noi. Ea spune: „Pe ăsta îl vreau!" şi... gata! Eşti pierdut.

— Dumneata te înşeli. Nu aşa stau lucrurile! ripostă Hearst, sigur de sine.

— Ba chiar aşa, continuai. Numai că ele îşi disimulează alegerea cu atîta abilitate, că ne dau impresia, ne conving chiar, că noi le-am ales.

În acest moment, Hearst lovi, brusc, cu pumnul în masă, făcînd să zdrăngăne vesela:

— Cînd eu zic alb, dumneata răspunzi că-i negru?

Cred că, în momentul acela, am pălit uşor. Valetul tocmai îmi turna cafeaua. Am ridicat privirea spre el şi i-am spus:

— Vrei să fii bun să-mi faci valizele şi să chemi un taxi?

Apoi m-am ridicat şi, fără un cuvînt, am trecut în sala de recepţii pe care, fierbînd de furie, o măsuram cu paşi mari. Cîteva momente mai tîrziu apăru şi Marion:

— Ce s-a întîmplat, Charlie?

— S-a întîmplat că nu permit nimănui să-mi vorbească pe tonul ăsta! răspunsei cu vocea tremurîndă. Drept cine se ia? Drept Nero? Drept Bonaparte?

Fără a-mi mai răspunde, Marion s-a precipitat afară din odaie pentru ca, o clipă apoi, să intre W.R., cu o expresie jovială de parcă nimic nu s-ar fi întîmplat.

— Ei, Charlie, ce te-a găsit?

— Nu-s obişnuit să mi se vorbească astfel, mai ales ca invitat! Aşa că... mai bine plec. Prefer să...

Am simţit un nod în gît şi mi-a fost imposibil să-mi mai închei fraza. William reflectă cîteva secunde, apoi începu la rîndu-i să măsoare sala în lung şi-n lat.

— Hai să discutăm un pic, spuse, şi remarcai că şi vocea lui vibra.

L-am urmat pînă într-un ungher unde se afla o micuţă canapea Chippendale. Hearst era corpolent, avea un metru nouăzeci. După ce se aşeză, îmi indică bruma de loc care mai rămăsese.

— Să stăm jos, Charlie, să discutăm...
Luai loc lîngă el, deşi eram destul de înghesuit. Fără un cuvînt îmi întinse mîna, dar, strivit cum eram, mi-era imposibil să fac acelaşi lucru. Începu să-mi explice, confuz:
— Înţelegi, Charlie? Toată povestea se trage de la faptul că nu voiam ca Marion să facă filmul ăla. Doar ştii cît ţin eu, personal, la părerea dumitale. Şi te-ai apucat să-i spui că găseşti scenariul foarte bun. Cum să nu mă înfurii?
M-am înmuiat imediat şi am căutat să-l împac, eram acum gata să iau întreaga vină asupra mea... Ne-am încheiat conversaţia încercînd încă o dată să ne strîngem mîinile, dar mobila veche abia rezista, începuse să scoată nişte zgomote sinistre. După cîteva eforturi, în cele din urmă ne-am eliberat, lăsînd canapeaua intactă[27].

Cum se vede din această scenă istorisită de Chaplin cu inegalabilul său simţ al umorului, memorialistul e preocupat exclusiv de lecţia pe care a reuşit să i-o servească totalitarului său amfitrion. Din ea mai transpare însă caracterul violent, pătimaş al imixtiunii lui Hearst în definirea repertoriului lui Marion. S-ar putea conchide că Hearst, care o „crease" pe Marion Davies, a făcut din ea o victimă, din cauza gustului său dubios şi exclusivist. Dar prejudicii la fel de serioase i le-a creat şi prin intermediul presei sale. Cronicile pătrunse de exces de zel îi făceau actriţei mai mult rău decît bine. În mod paradoxal, tocmai insistenţa şi insolenţa reclamei în publicaţiile Hearst izbutiseră să îndepărteze publicul de vedeta de la MGM. Acelaşi Chaplin depune mărturie:

> Deşi încă n-o întîlnisem pe Marion, cunoşteam stupefianta publicitate, pînă la saturaţie, făcută în jurul numelui ei. Într-atît întrecuse măsura această reclamă, încît devenise ţinta a numeroase ironii... Nu puteai deschide o publicaţie Hearst fără să dai de o uriaşă fotografie a lui Marion. Toate astea nu făceau decît să îndepărteze publicul de sălile în care-i rulau filmele.

Este, într-adevăr, bizar că un om ca Hearst, care dovedise abilitate în manevrarea opiniei publice, nu-şi dădea seama în ce măsură îi putea dăuna protejatei sale excesul de popularizare. Cronicile

filmelor lui Marion, pe cîte opt coloane, cu laude fără limite, erau complet discreditate. Louella Parsons lansase o frază care devenise slogan: „Niciodată n-a fost mai frumoasă". Atît fusese de repetată propoziţia aceasta timp de douăzeci de ani, încît sfîrşi prin a se transforma în batjocură. Cine mai era în stare să creadă o iotă măcar din sistematica supralicitare a comentatorilor de film din presa lui Hearst? Pentru cel care parcurge azi literatura Louellei şi a colegilor ei, nu încape îndoială că Marion Davies – ca şi Susan Alexander în raport cu Kane – a fost un simplu produs al vanităţii lui Hearst. „La New York", îşi va aminti, fără plăcere, Marion, după dispariţia protectorului ei, „reclamele erau grandioase, existau blocuri tapisate cu publicitate despre mine, iar lumea se săturase în asemenea măsură de numele meu, încît ajunseseră să mă insulte... W.R. credea că va face, în acest fel, din mine, vedetă. I-am şi spus: «Toate astea irită. Publicul citeşte articolele, apoi se duce să vadă filmul şi ajunge să creadă că nu era tocmai ceea ce îşi închipuiau c-or să vadă...». Degeaba însă, nu-l puteam opri... Mă socotea, fiind de cea mai bună credinţă, o actriţă sau una care aş fi putut deveni. Sper ca, măcar înainte de a muri, să fi înţeles că nu eram cum mă vedea el".

Ei bine, adevărata dramă a stăpînei de la San Simeon începe de la faptul că... nu era o actriţă lipsită de calităţi. O confirmă toţi cei care au cunoscut-o îndeaproape, o atestă Chaplin însuşi, a cărui exigenţă faţă de colegii săi era bine cunoscută:

> Acasă la soţii Fairbanks am urmărit, într-o seară, un film cu Marion Davies: *Cînd cavalerii erau în floare*. Spre marea mea surpriză, am descoperit o excelentă comediană, plină de farmec şi seducţie [...]. La un dineu oferit de Eleanor Gish am găsit-o simplă şi încîntătoare şi de aici s-a legat între noi o mare prietenie.

O senzaţie analogă, de surprindere, a resimţit-o, în 1970, şi publicul Festivalului Cinematografic Internaţional de la New York în faţa unei retrospective Marion Davies, mai ales a comediilor ei. „Am constatat, cu surpriză, cît putea fi de amuzantă" – nota comentatorul prestigioasei reviste *Films in Review*, Earl Anderson.

Recunoaşterea venea mult prea tîrziu, după o luptă disperată a vedetei de a se menţine în circulaţie şi, cînd îi citeşti memoriile în care concede, nu fără uşurare, că n-a prea fost mare lucru de capul ei ca actriţă („Nu prea arătam grozav în filme. Mă aflam în treabă şi atît. N-am fost un geniu."), nu poţi să nu te gîndeşti la Susan Alexander.

Cel mai greu moment al carierei lui Marion s-a petrecut în momentul confruntării industriei cinematografului cu tehnica sunetului. Prima reacţie a cuplului Hearst-Davies a fost, atunci, dezertarea. În vara anului 1928, cînd Hollywoodul era în fierbere, cînd toate energiile se concentrau în jurul valorificării noii tehnici, cei doi preferară să plece într-o lungă călătorie prin Europa. Puţini intimi ştiau că Marion, vedeta ridicată în slăvi atîţia ani, vorbea... peltic! A şi provocat odată un incident cu celebrul romancier Somerset Maugham, una dintre personalităţile convocate să dea lustru castelului San Simeon. Scriitorul, care se bîlbîia şi el, s-a crezut îngînat de biata actriţă, s-a îngălbenit de furie şi după ce gazda a ieşit pentru o clipă, a apostrofat-o faţă de ceilalţi invitaţi: „tî... tî... tî... tîrfă franţuzoaică!". În decembrie 1928, presa lui Hearst avea să anunţe totuşi cu surle şi trîmbiţe că Marion va turna într-un film sonor, ba chiar într-unul muzical: *Fata de la ora 5*. După numai o lună însă, producţia era oprită fără nici o explicaţie. Pînă la urmă, înainte ca publicul s-o asculte vorbind, a auzit-o cîntînd. În *Hollywood Revue*, faimoasa paradă muzicală a vedetelor de la Metro, evolua într-un dans spectaculos şi interpreta o piesă vocală. Presa lui Hearst i-a elogiat, în cor, prestaţia strălucită. Abia către 1930, publicului i-a fost prezentat primul film sonor al lui Marion: *Marianne*. Reacţia criticii a fost neaşteptat de favorabilă. „Debutul sonor al lui Marion Davies a fost întîrziat fără motiv!", aprecia un critic. „În *Marianne* ea e o adevărată revelaţie." Un altul îşi manifesta satisfacţia suporterului devotat: „În sfîrşit un film demn de talentul lui Marion Davies!". Louella, omul de casă, a venit cu formula ei salvatoare: „Niciodată n-a fost mai frumoasă...". Aceasta era şi drama carierei lui Marion, că nu se putea şti niciodată în ce măsură

erau sinceri comentatorii, cînd anume un succes era succes cu adevărat şi cînd iluzie dictată de banii şi influenţa protectorului... Şi totuşi...

„Galateea din Riverside Drive”

Şi totuşi, vizitînd, prin 1930, Hollywoodul, Cecil Beaton, celebru fotograf al timpului, pe Marion a ales-o printre cele şase mari actriţe ale anului care aveau să-i pozeze pentru album, celelalte privilegiate fiind Garbo, Dolores del Río, Norma Shearer, Lillian Gish şi Alice White. Doar n-o fi cedat, şi el, presiunilor lui W.R.! Sau poate că influenţa aici vocaţia nativă a lui Marion pentru viaţa mondenă. Avea, de altfel, şi unde îşi primi oaspeţii. Încă prima vilă pe care i-o construise Hearst se afla la New York, pe Riverside Drive, unul dintre cartierele elitei. „Galateea din Riverside Drive” o denumise o ziaristă care descria, nu fără o invidie abia disimulată în admiraţie, fastuoasa casă în care fusese primită. Într-o bibliotecă „tapetată” cu mii de volume, amfitrioana o asigurase, nu fără umor: „Pînă la bătrîneţe o să tot citesc toate astea!”. La care ziarista exclama într-o efuziune admirativă: „N-o fi cea mai inteligentă femeie din lume, dar, în mod cert, are bun-simţ!”.

Cu bunul-simţ îi fermeca, probabil, pe oaspeţii atît de diferiţi ce-i frecventau domeniile, printre care fotograful pomenit nu era, nici pe departe, cel mai important. Măcar în eforturile pentru a-i promova cariera mondenă Hearst izbutise. Nu se uita la bani! Special pentru vizita contelui de Ilchester, i-a construit lui Marion o sală specială de recepţie. Albumul de fotografii care tapisează memoriile răsfăţatei actriţe le arată la San Simeon pe Claudette Colbert şi Bette Davis, Irene Dunne şi Carole Lombard, Dolores del Río şi Sonja Henie, Tyrone Power şi David Niven, Henry Fonda şi Clark Gable... toate celebrităţile Hollywoodului în frunte cu Chaplin; în pragul anilor ’40, Eisenstein afirma că fusese îndrăgostit cu adevărat de o singură femeie: Marion Davies. Eisenstein ştia ce spune, fiindcă pe cînd, cu un deceniu în urmă, se numărase

printre intimii lui Chaplin, acesta ieşea suspect de des alături de Marion, uneori însoţiţi şi de Hearst.

Toţi marii regizori o frecventau, şi nu lipsit de interes. Thomas Ince a sfîrşit chiar în preajmă-i, într-o croazieră pe iahtul ei, şi o versiune romantică afirmă că ar fi căzut victimă geloziei năprasnice a lui W.R. Pe alţii i-a salvat de la prăbuşire. Celebrul comic Roscoe (Fatty) Arbuckle fusese trecut pe lista neagră a tuturor producătorilor din pricina unui scandal şi a unei presupuse crime în care ar fi fost implicat. Deşi Hearst avusese o contribuţie esenţială în campania de denigrare a lui Fatty, Marion i-a dat prilejul să se desfăşoare ca regizor, angajîndu-l, şi l-a stimulat să-şi încerce talentul într-o nouă profesie, asigurîndu-i încă o şansă.

Gazdă fermecătoare, Marion ascundea pentru fiecare invitat altă atenţie şi, mai mult chiar, se insinua în viaţa lor personală. „S-ar fi cuvenit să fiu peţitoarea Hollywoodului" – rîde ea, peste vremuri. „Eram încîntată să provoc idile. Fusesem mereu domnişoară de onoare; mireasă, niciodată! Era destul să spun: «Ştii? E nebun după tine! Numai că-i puţin cam distrat. Du-te numai, aruncă-i o privire şi spune-i un *Hello*!». Iar ei îndrugau: «Crezi? Dar nici măcar nu s-a uitat la mine...»."

Se petrecea bine la San Simeon, în jurul cuplului Marion-Hearst, se dădeau, mereu, picnicuri pe plajă, mesele erau rafinate şi, pentru apetit, oaspeţii erau, în prealabil, invitaţi la lungi partide de călărie spre San Francisco. „La dispoziţia celor care nu doreau să călărească", precizează Marion, „existau 12 automobile conduse de şoferi...". Cînd se plictiseau, tăbărau, în bandă, prin parcurile de distracţii şi una dintre pasiunile lui Marion, la care W.R. făcea alergie, era datul în „montagne-russe". „Multe nopţi de iarnă m-am plimbat de-a lungul debarcaderului. Decisesem că montagne-russe nu mă poate înfrînge. Doream să le arăt că nici măcar nu ţip cînd maşinuţa – hooop! – o lua la vale." Hearst a avertizat-o că au fost extrem de numeroase accidente în cărucioarele acelea, dar ea nici nu vroia să audă. „Mă implora să nu urc, iar eu răspundeam: «Bine! Ne mai vedem noi!». Şi mă pomeneam cu el în spatele meu. Într-o noapte, n-am coborît decît la şapte dimineaţa. M-am plimbat şi pe

scaunul din faţă, şi pe cel din mijloc, şi pe cel din spate, ba am stat chiar şi în picioare, cu mîinile încrucişate şi, o dată, chiar şi cu spatele. «E în regulă», îmi tot spuneam mulţumită. Toate bune, pînă cînd un marinar aşezat chiar în faţa mea şi-a ridicat capul exact cînd nu trebuia. I-a zburat scăfîrlia direct în Ocean şi asta m-a lecuit definitiv de montagne-russe."

Fire aventuroasă, Marion căuta cu lumînarea senzaţiile tari. O altă distracţie în care îşi antrena anturajul era batiscaful. Odată au coborît chiar pe fundul oceanului. Ethel, sora lui Marion, era foarte sperioasă şi atunci l-a întrebat pe mecanic, cu care se comunica prin telefon, cît de jos se află. „Cam la trei mile sub mare, stimată doamnă", i s-a răspuns. „Numai că avem un necaz..." „Ce se petrece?", a insistat Marion şi omul i-a răspuns, spre spaima tuturor celor pe care neastîmpărata vedetă îi băgase la apă: „S-a rupt cablul!". Poznaşa a fost singura care nu şi-a pierdut cumpătul, fiindcă recunoscuse că vocea omului de la maşini... aparţinea lui Hearst! I-a poruncit: „Trage măgăoaia sus, nu te mai prosti". Şi, într-o clipă, s-au şi văzut la suprafaţă...

Mai erau, apoi, şi balurile mascate pe care memorialista le descrie elegiac: „Telefoanele prindeau să sune şi ne comandam costume de la Los Angeles". Reşedinţa marelui patron era invadată de o puzderie de oameni: invitaţi de seamă şi muzicanţi, chelneri, garderobieri şi întăriri pentru bucătărie. În 1937, la San Simeon a fost organizat un bal-bîlci, pentru care a fost împrumutat de la studiourile Warner o instalaţie cu căluşei. Pentru a-i asigura spaţiu, a fost necesar să fie demolat peretele despărţitor al sălii, dar stăpînul nu se uita la cheltuială. Atît de mult i-a plăcut distracţia cu căluşeii, încît a vrut s-o oprească la San Simeon, numai că cei de la Warner aveau nevoie de carusel pentru filmul pe care-l pregăteau. Aşa că n-au avut ce face, l-au înapoiat ca, peste cîteva săptămîni, să-l împrumute din nou şi iar să dărîme zidul. Altă dată, după premiera filmului lui Reinhardt, *Visul unei nopţi de vară*, invitaţii de vază au fost aduşi pe domeniul Hearst pentru a lua parte la o petrecere „tematică". În faţa unui vapor azuriu decorat cu orhidee, Warner instalase o orchestră formată din 125 de instrumentişti.

Despre fastul divertismentelor de la San Simeon aminteşte în memoriile sale şi Harpo Marx (în volumul *Harpo Speaks*, scris în colaborare cu Rowland Barber): „Iniţierea mea", scrie el, „a avut loc la un bal mascat la care m-am dus, neinvitat, în chip de Kaiser Wilhelm. Mi-au dat premiul doi şi nimeni nu ştia cine sînt, cu excepţia lui Lederer, care mă strecurase acolo. A fost teribil de amuzant să văd cele mai faimoase personaje ale Hollywoodului întrebîndu-se cine naiba sînt. Dar a trebuit s-o iau din loc repede, înainte de a cădea pe spate din cauza sufocării şi epuizării. Purtam un costum de 22 de kilograme: coif greu de oţel, chelie artificială, mustaţă stufoasă, nas şi bărbie false, uniforme cu decoraţii şi epoleţi, cizme înalte pînă la genunchi, centură ţintată şi cogeamite sabia de ceremonii, lungă de trebuia să merg pe vîrfuri ca să n-o mai tîrîi pe podea. Obosisem să mă tot învîrt prin mulţime înghiontind lumea cu sabia, dar mai agasant mi-era monoclul din ochi. Faţa m-a durut mai tare decît picioarele". Pînă la urmă, Harpo a făcut autostopul în costumul său de Kaiser, dar, datorită succesului, s-a întors la San Simeon în numeroase rînduri, făcînd gimnastică împreună cu Marion. Colierele şi brăţările-i cu diamante zburau cît colo cînd gazda făcea cîte un salt acrobatic, apoi Harpo se apuca să le caute, dar n-a auzit-o niciodată văicărindu-se că n-a găsit vreuna...

Hearst iubea balurile mascate poate şi fiindcă-i permiteau să apară în posturi care-i rămăseseră inaccesibile. Marion aminteşte despre o asemenea mascaradă în care Hearst a apărut, „foarte chipeş", ca preşedintele Madison. Necazul a fost că Norma Shearer a venit travestită în Maria Antoaneta. „Venise din propria ei casă, care se afla nu departe de noi, iar crinolina îi era atît de înfoiată, încît bancheta din spate a automobilului a trebuit să fie scoasă pentru a se putea urca în ea." Era însoţită de o adevărată curte formată din Hedy Lamarr, Rita Bergere şi doi „ambasadori" ai Franţei, Charles Boyer şi Basil Rathbone. Marele cetăţean porunci se ca petrecerea să fie sută la sută americană, el rămînînd patriot fervent şi în divertismente...

Cînd au ajuns la bibliotecă, au descoperit că uşa era prea îngustă şi au vrut s-o scoată pentru a face loc crinolinei Normei. Am spus: „Nu!

Despre fastul divertismentelor de la San Simeon aminteşte în memoriile sale şi Harpo Marx (în volumul *Harpo Speaks*, scris în colaborare cu Rowland Barber): „Iniţierea mea", scrie el, „a avut loc la un bal mascat la care m-am dus, neinvitat, în chip de Kaiser Wilhelm. Mi-au dat premiul doi şi nimeni nu ştia cine sînt, cu excepţia lui Lederer, care mă strecurase acolo. A fost teribil de amuzant să văd cele mai faimoase personaje ale Hollywoodului întrebîndu-se cine naiba sînt. Dar a trebuit s-o iau din loc repede, înainte de a cădea pe spate din cauza sufocării şi epuizării. Purtam un costum de 22 de kilograme: coif greu de oţel, chelie artificială, mustaţă stufoasă, nas şi bărbie false, uniforme cu decoraţii şi epoleţi, cizme înalte pînă la genunchi, centură ţintată şi cogeamite sabia de ceremonii, lungă de trebuia să merg pe vîrfuri ca să n-o mai tîrîi pe podea. Obosisem să mă tot învîrt prin mulţime înghiontind lumea cu sabia, dar mai agasant mi-era monoclul din ochi. Faţa m-a durut mai tare decît picioarele". Pînă la urmă, Harpo a făcut autostopul în costumul său de Kaiser, dar, datorită succesului, s-a întors la San Simeon în numeroase rînduri, făcînd gimnastică împreună cu Marion. Colierele şi brăţările-i cu diamante zburau cît colo cînd gazda făcea cîte un salt acrobatic, apoi Harpo se apuca să le caute, dar n-a auzit-o niciodată văicărindu-se că n-a găsit vreuna...

Hearst iubea balurile mascate poate şi fiindcă-i permiteau să apară în posturi care-i rămăseseră inaccesibile. Marion aminteşte despre o asemenea mascaradă în care Hearst a apărut, „foarte chipeş", ca preşedintele Madison. Necazul a fost că Norma Shearer a venit travestită în Maria Antoaneta. „Venise din propria ei casă, care se afla nu departe de noi, iar crinolina îi era atît de înfoiată, încît bancheta din spate a automobilului a trebuit să fie scoasă pentru a se putea urca în ea." Era însoţită de o adevărată curte formată din Hedy Lamarr, Rita Bergere şi doi „ambasadori" ai Franţei, Charles Boyer şi Basil Rathbone. Marele cetăţean porunci se ca petrecerea să fie sută la sută americană, el rămînînd patriot fervent şi în divertismente...

Cînd au ajuns la bibliotecă, au descoperit că uşa era prea îngustă şi au vrut s-o scoată pentru a face loc crinolinei Normei. Am spus: „Nu!

> Uşa n-o scot... Să-şi scoată ea rochia!". Hedda Hopper se afla în hol şi urmărea spectacolul. I-a zis lui Shearer: „Cum de îndrăzneşti să vii ca Maria Antoaneta, cu o curte franţuzească, cînd ştii bine cît de ostili s-au comportat francezii faţă de dl Hearst [în vizita europeană din care tocmai se întorsese, n.a.]. Ar trebui să pleci!". Fetele s-au încăierat şi Hedda a descris, ulterior, acest moment în ziare. Majordomul a venit la mine, nu ştia ce să facă. „Condu-i în sala balului", i-am spus. „Scoate uşa!"

Norma Shearer şi-a făcut cheful, dar Marion notează, cu o satisfacţie secretă, că, din pricina perucii ei albe şi grele (11 kg!) a durut-o capul toată noaptea... dar nu şi-a scos-o! Cînd s-au aşezat la masă, rochia Normei ocupa patru scaune... Liz Whitney, costumată într-o femeie indiană, se întinsese pe podea, expunîndu-şi fotografilor pielea roşie, şi Hearst s-a enervat: „Dacă vrei să faci poze, ridică-te măcar în picioare!".

Hearst, ca gazdă, era imprevizibil, aşa cum reiese şi dintr-un alt episod relatat în memorii. Jean Harlow a venit odată îmbrăcată într-o rochie de şifon alb „un pic decoltată". W.R. i-a spus, grav, lui Marion: „Spune-i te rog domnişoarei Harlow să se întoarcă în camera ei şi să se îmbrace". Marion l-a informat că Jean poartă o superbă rochie de seară, dar Hearst a obiectat: „Arată ca o cămaşă de noapte...". E uşor de imaginat situaţia delicată în care era pusă cea care o invitase. „M-am dus la ea şi i-am spus: «Ştii, rochia ta este un pic cam...». «Cam cum?» «Domnului Hearst nu-i place. Nu poţi să te schimbi, să-ţi pui altceva?»" Cea mai răsfăţată blondă a ecranului a urcat în camera ei şi a revenit într-un fastuos mantou de blană pe care l-a purtat, ostentativ, pe toată durata cinei, transpirînd ca într-o baie de aburi. Dar „cămaşa de noapte" n-a schimbat-o şi, cum aparenţele păreau respectate, nici Hearst n-a mai manifestat obiecţii.

W.R. sufla în iaurt şi avea într-un fel dreptate, dacă ne referim la ipocrizia moralităţii publice a timpului. Era notorie isprava lui Earl Carroll, care organizase o petrecere cu şampanie destinată exclusiv burlacilor şi care stîrnise invidia bărbaţilor însuraţi. O fată, Evelyn Nesbit, a apărut goală din spuma unei gigantice cupe de

şampanie. S-a stîrnit un scandal la fel de mare ca şi cupa, iar Marion îşi aminteşte că organizatorul petrecerii a fost chiar condamnat şi închis. „Nu cred că dorise să facă vreun rău", apreciază ea, fată bună!, „dar cînd dai o petrecere acasă la tine şi eşti gazdă, trebuie să poţi ţine în frîu toată chestia...". Ei, asta era! W.R. strîngea bine hăţurile chiar dacă o făcea, uneori, cu duritate.

Numai Marion era, mereu, încîntătoare şi veselă, cum şi-o va aminti, nostalgic, Charlie Chaplin. Cînd afacerile îl reţineau pe W.R. la New York, ea şi strîngea prietenii în Beverly Hills, unde se petrecea pînă în zori. „Uneori închiriam un omnibuz pe care-l încărcam cu de-ale gurii, angajam un acordeonist şi o porneam cîte zece-douăzeci pe plaja Malibu. Colecţionara de cancanuri hollywoodiene, Louella Parsons, ne însoţea", scrie Chaplin, „şi nu ne reîntorceam acasă înainte de 4-5 dimineaţa. La despărţire, Marion o prevenea pe Louella: «Dacă W.R. află ceva, una din noi o să-şi piardă slujba, şi nu eu voi fi aceea!». În cursul unui asemenea dineu vesel, W.R. a căutat-o la telefon din New York. Reveni la noi turbată de furie: «M-a supravegheat tot timpul. Ca să vezi!». Hearst îi citise la telefon raportul unui detectiv înşirînd tot ce făcuse Marion de la plecarea lui. Puţin mai tîrziu, îmi destăinui că Hearst se întoarce la Los Angeles pentru «a lichida afacerea». Anunţa ruptura inevitabilă! Iată de ce, pentru toţi iniţiaţii, revenirea lui W.R. a fost un moment de mare tensiune. Discuţia cu Marion a avut totuşi un efect neprevăzut, de vreme ce totul s-a încheiat cu un banchet-monstru. Pentru a sărbători revenirea lui Hearst la Beverly Hills, Marion a amenajat o sufragerie provizorie cu 160 de locuri şi totul a fost făcut în două zile: decoraţia, instalaţiile electrice, ba chiar şi o pistă de dans. Nu trebuia decît să mîngîie lampa fermecată şi totul apărea ca prin minune. În seara aceea a intrat în noua ei sală de recepţii purtînd pe deget un smarald în valoare de 75.000 de dolari şi, în treacăt fie spus, nu şi-a pierdut nimeni slujba..."

În jurul ei roiau, mereu, oameni de cultură şi spirit, şi nu dintre cei mărunţi. Cînd George Bernard Shaw a vizitat Hollywoodul, n-a pierdut ocazia de a-i fi oaspete şi, la reîntoarcerea în Anglia, s-a declarat, public, fermecat de gazda sa americană pe care, cîţiva ani

mai tîrziu, încă o mai solicita să joace în *Pygmalionul* său. O seară la San Simeon însemna, sigur, un prilej de desfătare spirituală. În asemenea sindrofii, Marion domnea nu fiindcă era gazdă, ci pentru că se sustrăgea controlului şi tutelei mentorului ei, izbutind să se realizeze neîngrădit. Acasă, la San Simeon, îşi dezvăluia inepuizabila fantezie comică, nesecata-i poftă de ghiduşii, geniul improvizator, talentul de a stimula inteligenţa şi iniţiativa invitaţilor. În asemenea momente, Hearst nu mai era decît egal între egali, unul dintre cei mulţi cărora castelana le îngăduia s-o admire.

Nici relaţiile dintre ei n-ar trebui idealizate. Uneori erau de-a dreptul violente, după cum denotă acest semnificativ episod evocat de Chaplin în memoriile sale:

Eram vreo cincizeci strînşi în marele salon. Taciturn, mohorît, Hearst se instalase într-un fotoliu înconjurat de colaboratorii presei sale. Lungită pe divan, Marion era strălucitor de frumoasă, dar pe măsură ce Hearst îşi tot vedea de treburile sale, foiletînd manuscrise, ea devenea tot mai tăcută. La un moment dat izbucni indignată:

— Ia ascultă!

Hearst ridică privirea nedumerit.

— Cu mine vorbeşti?

— Bineînţeles! Vino aici... – şi l-a fixat cu minunaţii ei ochi albaştri. Colaboratorii lui Hearst se îndepărtară prudenţi şi toată lumea încremeni. Nemişcat ca un sfinx, încruntat, cu privirea dură, cu buzele strînse într-o linie subţire, bătînd nervos cu degetele în braţul fotoliului, Hearst nu mai ştia dacă să se înfurie sau nu. Eram tentat să-mi cer pălăria de la garderobă cînd, dintr-odată, Hearst se hotărî:

— Pe semne că trebuie să mă duc, spuse înaintînd greoi spre ea. Şi ce doreşte de la mine prea buna mea doamnă?

— Ca altă dată să-ţi rezolvi afacerile la birou, tranşă, înţepată, Marion. Şi adăugă poruncitor: Uite, invitaţii mei au paharele goale. Ia să le umpli!

— Bine, bine..., bodogăni el, pornind cu pas de clovn spre bucătărie şi toată lumea avu un suspin de uşurare.

Nici cele mai încordate momente din viaţa cuplului n-au dus la ruptură, nici măcar anii de la sfîrşitul deceniului patru, care aveau

să fie, pentru amîndoi, atît de dificili, anii în care Marion a renunţat la cinema. Din 1937 n-a mai apărut pe platouri. Nu-şi anunţase oficial vreo retragere, dar n-a mai revenit. Ultima ei peliculă, în care jucase alături de Robert Montgomery, fusese o cădere. „Cel mai prost film al anului!", jubilase *New York Times.* Nu era vina ei, ci a celor care, deşi împlinise 40 de ani, îi atribuiseră rolul unei tinere neverosimil de caste şi atrăgătoare, încît, pentru a descuraja curtea pretendenţilor, trebuia neapărat să se deghizeze. Adevărata lipsă de tact a avut drept consecinţă o grindină de aprecieri sarcastice. În cursul anului următor a mai jucat în două piese radiodifuzate şi încă mai nutrea proiecte cinematografice. În 1937 îi împărtăşise lui Cecil Blount DeMille că avea să apară într-un film în culori realizat de Walter Wanger, adevărată operă de pionierat. I s-a propus şi un rol în *Claudia*, însă Hearst s-a opus, găsindu-l necorespunzător, fiindcă ar fi trebuit să joace un rol de mamă nu prea tînără. Cum să accepte Marion o partitură „de compoziţie", mai ales că era vorba şi de o femeie care moare. În rolul mamei cu pricina „a sucombat" altcineva, dar vedeta se sfîrşise. Între un proiect şi altul, anii trecuseră, pe nesimţite, şi Marion s-a trezit expulzată din viaţa profesională a Hollywoodului. La finele deceniului patru, Hearst era destul de strîmtorat, nu mai putea cheltui cu filmele, nici cu castelele, căuta clienţi pentru colecţiile sale de artă. Avea 75 de ani şi îşi opintea din greu combinaţiile financiare. Mai mult chiar, într-un moment critic a fost ajutat el de Marion, care, din proprie iniţiativă, i-a dat un milion de dolari...

Un timp, şi-a mai înşelat ambiţiile prin intermediul vieţii mondene. Era nelipsită de la gale cinematografice, se afişa la premiere. La gigantica lansare a faimosului *Pe aripile vîntului* a participat la braţul lui Rhett-Gable! Cum filmul dura patru ore şi au început să-i simtă durata cuantificată în particule de plictis, Gable i-a îndemnat să iasă pe culoare şi s-au ascuns cu toţii în biroul directorului, unde telefoanele sunau în draci. „Lumea întreba: «Ne puteţi rezerva locuri pentru săptămîna viitoare?». Iar noi răspundeam: «Ne pare foarte rău, dar nu mai sînt locuri... Nu insistaţi, sîntem foarte ocupaţi, nu mai avem locuri disponibile pentru cel puţin

şase luni!" Marion adaugă: „Directorul habar n-avea ce-i făceam. Îl rugasem doar să ne permită să stăm în biroul său. Dar Clark spusese: «Tu răspunzi la telefonul ăsta, eu la celălalt» şi Carol [Lombard – n.a.] luase în primire un al treilea şi ne distram de minune...". Retrospectiv, e de crezut că directorul ar fi trebuit să fie mulţumit de inspiraţia ludicului Gable. Nici o reclamă nu-i mai eficientă decît momentul în care un snob află că a lua parte la un spectacol devine un privilegiu inaccesibil omului de rînd...

Dar toate aceste distracţii nu puteau ascunde ceea ce devenea din ce în ce mai evident. Că Marion ieşise din circulaţie! Devenise anexa lui Randolph Hearst. Braţ la braţ, înfruntau asfinţitul. Nu mai ieşeau de la San Simeon decît pentru scurtele plimbări ale sfirşitului de săptămînă. Acolo, pe „Cuesta encantada", privind elegiac largul Oceanului, el îşi redacta zilnic editorialul intitulat „La ordinea zilei" („In the News"), în timp ce ea se amuza cu jocuri de puzzle. Cînd, după izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, Hearst s-a refugiat „patriotic" în adîncul ţării, la 700 de mile depărtare de Hollywood, ea l-a urmat supusă. Trebuie să-i fi fost greu amfitrioanei de la San Simeon în pustietatea aceea, ei, cea atît de obişnuită cu viaţa mondenă, dar s-a resemnat. Refuza să-şi părăsească prietenul de-o viaţă, chiar după ce fidelul ei amant împlinise 80 de ani. Un devotament cu care soţia legitimă nu ţinea să concureze...

„Am simţit-o cu adevărat!"

Intenţionase, oare, Herman Mankiewicz să-i dea o sugestie amfitrioanei de la San Simeon, creînd personajul lui Susan, care, intransigentă, avea să refuze, în cele din urmă, compromisul, abandonîndu-l pe Kane singurătăţii sale? Folosind pretextul palmei primite de la C.F.K., ea, Susan, se sustrage demenţei din Xanadu. Între fantasme şi lumea reală, o alege pe ultima. Şi în ziua despărţirii, Kane va înainta printre statuile sale desperecheate spre camera Susanei, încercînd s-o reţină cu orice preţ.

— Te rog, nu pleca! bîiguie acesta, şi actorul Welles redă impresionant efortul cumplit al lui Kane, omul poruncilor, care trebuie să înveţe să ceară cruţare. Nu trebuie să pleci, tot repetă. Nu poţi să-mi face toc-mai mie una ca asta.

— Ba da, uite că pot! răspunde ea, desprinzîndu-se încet, cu vădită strîngere de inimă, din îmbrăţişarea lui.

Se vede bine că-i e teamă să nu-şi clintească hotărîrea ca în alte rînduri. Şi dispare în adîncul culoarului, în vreme ce Kane o urmăreşte, pierdut, din priviri. Un valet îl fixează întrebător: Ce să facă? Să care valizele doamnei?

— Fii bun! îi răspunde Kane, deşi se vede cît efort îi pretinde acest „fii bun!".

Se desprinde, cu greu, din cadrul uşii, înaintează buimac prin cameră căutîndu-şi, parcă, echilibrul. Apucă un veşmînt pe care ea l-a uitat, îl vîră maşinal într-o valiză rămasă deschisă, îi trînteşte violent capacul şi, în aceeaşi clipă, ca şi cum ar fi găsit, în sfîrşit, gestul pe care-l căuta, proiectează valiza în perete. Din acest moment se va declanşa o explozie în lanţ: întreg mobilierul camerei parcă se dezintegrează sub furia sa...

A existat o scenă care se află, în memoria mea, deasupra tuturor celorlalte, cea în care Orson distruge mobila într-o criză de furie [îşi aminteşte actorul William Alland, interpretul reporterului]. Secvenţa pe care o vedeţi în film este doar o vagă amintire a aceleia la care am fost noi martori, pe platou... De obicei, Orson nu se complăcea ca actor. Avea impresia că intelectualiza prea mult şi nu simţea destul, că nu izbutea niciodată să-şi creeze o emoţie atît de intensă, încît să uite cu totul de sine. Cînd a venit rîndul scenei cu distrugerea mobilei, a pus în lucru patru aparate de luat vederi, fiindcă la o asemenea secvenţă nu se puteau trage mai multe duble. Deşi a jucat scena de două ori, i s-a dăruit de fiecare dată cu o fervoare din ce în ce mai intensă. Era absolut electrizant, ne aflam, parcă, în faţa unui om gata de explozie. A ieşit din platou cu mîinile sîngerînde şi cu faţa congestionată, sfîrşit, dar... radios! A exclamat, fericit: „Am simţit-o cu adevărat!".

Nici nu-i de mirare că „o simţise". Scena îi fusese sugerată lui Mankiewicz de izbucnirea furioasă a lui Orson în timpul „răzmeriţei" grupului de la Mercury conduse de Houseman, cînd, iritat de „trădarea" celui mai apropiat colaborator, a fost cît pe-aci să dea foc camerei de la hotel, aruncînd fierbătorul de cafea încins în cel care incita la „dezertarea" prin întoarcerea trupei la New York. Experimentatul dramaturg împrumuta acest autentic fapt de viaţă comportamentului unui personaj în care prevăzuse că Orson avea să se autodistribuie.

Şi iată-l pe ecran, teribil şi de neînfrînat, ca un adevărat zeu al stihiilor într-una dintre cele mai violente pagini de cinematograf scrise vreodată. Sfărîmă valizele de ziduri, sfîşie, dintr-o singură mişcare, cuvertura patului, smulge mătăsurile baldachinului, aruncă patefonul cît colo, mătură, dintr-o fluturare a braţului, tablourile de pe pereţi, striveşte etajera şi, mereu mai dezlănţuit, spulberă volumele din rafturile bibliotecii. Participînd el însuşi la această orgie a distrugerii, obiectivul aparatului de luat vederi zvîcneşte şi se zbuciumă dement. Surprinde, mai ales, precizia jocului lui Welles în această scenă, economia gestului cu care izbuteşte el o asemenea impresionantă vizualizare a delirului distrugător. Bîntuind ca un uragan, şi tot atît de orb, Kane îşi croieşte drum prin încăpere, împleticindu-se printre obiecte, pustiind totul în cale pentru a se opri dintr-odată, împietrit, în faţa unei măsuţe care a scăpat, nu se ştie cum, dezastrului. Se opreşte în faţă-i privind fascinat şi tremurînd neputincios un obiect aflat pe masă, o bagatelă, o jucărioară... un glob de sticlă.

Un glob de cristal străveziu, înăuntrul căruia fulgii de zăpadă se aştern, patriarhal, pe acoperişul unei cabane...

Straniu de liniştit, acum, el înaintează cu paşi şovăitori în faţa servitorilor înmărmuriţi. Şi trece, cu ochii în lacrimi, urmărit prelung de către aparatul mînuit de Toland, sfîşietor avans în profunzimea planului amplificat, în infinitul reflectării dintre două oglinzi paralele. Este momentul în care spectatorul aude distinct acelaşi obsedant adagiu murmurat de către Kane: „ROSEBUD!".

Ultima piesă din „puzzle"

„Era chiar romantic la San Simeon cînd, în jurul jocului de puzzle, se adunau cinci-şase persoane şi simţeai mereu că cineva te privea", a notat, în memoriile sale, Marion Davies. Pentru Mankiewicz, jocul de puzzle a devenit motivul caracteristic al lui Susan. Sugerat, fără îndoială, de autentica manie a lui Marion, detaliul devine, la Mankiewicz, mai mult decît un procedeu în caracterizarea personajului, dobîndind valoarea unui simbol care se implică, de fapt, întregului operei. Pentru că autorii lui Kane (sau, dacă vreţi, reporterul Thompson) n-au făcut în ultimă instanţă decît să adune, în faţa ochilor noştri, piese răzleţe pentru a completa portretul eroului, ca să-l facă coerent şi inteligibil. Întregul story nu reprezintă, în definitiv, decît colaţionarea punctelor de vedere ale diferiţilor interlocutori şi profilul schiţat de către fiecare dintre ei se suprapune peste cele anterioare, creînd din personajul redus la o unică dimensiune biografică, prin panegiricul din prolog, o adevărată imagine stereoscopică.

Nu dobîndeşte, oare, Kane cîte un nou flux de sînge cald pe măsură ce fiecare martor îşi lasă depoziţia la bară, nu se reliefează el, din ce în ce mai complex, mai veridic, în faţa privirilor spectatorului, pe măsură ce portretul devine mai contradictoriu, mai controversat? Ceea ce ne prezintă, în realitate, Mankiewicz şi Welles nu-i decît un joc de puzzle a cărui reconstituire are loc în prezenţa noastră. Dar un puzzle în relief! Cu fiecare detaliu se dezvăluie conturul unui om tot mai viu. Numai că cel care trebuie să aşeze piesele pentru a întregi mozaicul portretului nu-i altul decît spectatorul, colaborator activ al autorului.

Va reuşi, oare, acest spectator ideal să-şi desăvîrşească portretul? Există, oare, portrete perfecte? Nu e omul însuşi un univers infinit în continuă transformare, sustrăgîndu-se mereu definiţiilor absolutizante, imposibil de surprins altfel decît printr-un instantaneu încremenit? Nu alergăm, cumva, după o nălucă încercînd să elucidăm misterul personalităţii lui Kane? „INTRAREA OPRITĂ" cu care ne întîmpină prologul filmului ar putea fi interpretat chiar ca

avertismentul care ne e dat cu privire la imposibilitatea pătrunderii în adevărul intim al cuiva. Cînd credem jocul încheiat, cînd ni se pare că imaginea a fost definitiv precizată, descoperim încă un spaţiu gol, încă o piesă lipsă.

Ştim, acum, că „Rosebud", cuvîntul-capcană după care aleargă Thompson este legat de globul de cristal pe care Kane l-a purtat în mînă în clipa în care a fost abandonat de Susan şi care i s-a strecurat printre degete în ceasul agoniei. Dar nici cu asta n-am progresat prea mult.

Aşa că, împreună cu reporterul-detectiv, continuă şi spectatorul să rătăcească prin culoarele castelului Xanadu, unde are loc inventarul colecţiilor lui Kane. Printre obiecte se agită fotografi, ziarişti, funcţionari. „Cît credeţi că ar putea valora toate astea?", îl întreabă pe reporter intendentul palatului. „Milioane", răspunde sceptic reporterul, „cu condiţia să mai intereseze pe altcineva". În rolul intendentului fusese distribuit tînărul actor Paul Stewart. În octombrie 1988 acesta încă mai trăia, amintindu-şi de prima replică pe care a avut-o de spus: „Rosebud? I'll tell you about Rosebud. How much is it worth to you?" [Rosebud? O să-ţi spun despre Rosebud. Cît valorează acesta pentru dumneata?]. A repetat această singură replică timp de două ore şi jumătate. Welles i-a pretins un accent străin, dar neidentificabil, „un nonaccent", spunea Stewart. Şi i-a sugerat şi o „cheie" a personajului: „Ai cîştigat mai mulţi bani administrînd Xanadu decît Kane însuşi. Furai de ani şi ani... Ai comandat vagoane de tomate şi-ai furat jumătate; vagoane de sticle de şampanie şi le-ai revîndut. Ăsta e personajul tău. Ştie tot!". Aceste informaţii nu aveau nici o incidenţă cu filmul, dar mulţumită lor Paul Stewart a putut creiona un personaj, în scurta secvenţă în care apare alături de reporterul cinematografic.

Unul lîngă celălalt, cei doi contemplă haotica îngrămădire de obiecte: o Veneră achiziţionată cu 25.000 dolari, un templu birman transportat cine ştie cum, plafoane spaniole, fragmente dintr-un castel scoţian stivuite în ordine, împachetate încă în lăzile din care n-au apucat să fie desfăcute de ani de zile, şi, printre ele, obiectele care i-au aparţinut lui Mary Kane, recuperate, ulterior, de către Charlie din cabana copilăriei sale, ca un ultim omagiu filial.

Ziariştii au început să se strecoare afară, la aer curat. Au strîns destule informaţii, au cu ce să satisfacă curiozitatea cititorilor, dar aparatul e încă nesătul, mai înconjoară o dată, într-o memorabilă traiectorie, vastitatea depozitului. Ai crede că priveşti, din elicopter, în traveling lent, un supermodern oraş din zgîrie-nori. Dar nu sînt clădiri, ci pur şi simplu lăzi, de toate dimensiunile, lăzi ce ascund obiecte devenite inutile, dar care au trăit cîndva o viaţă a lor proprie. Millicent Hearst întrevăzuse, cîndva, într-o tulburătoare noapte a angoaselor, acest peisaj, într-o plimbare pe care o făcuse, alături de Chaplin, la San Simeon şi-mi vine greu să cred că, atunci cînd a relatat-o în memorii, regele comediei nu-şi amintea tocmai de această secvenţă din *Citizen Kane*, film la care nu face, de altfel, aluzie în întregul capitol dedicat lui Hearst. Va fi avut nişte polițe neachitate în dialogul cu Welles. Dar să lăsăm deoparte slăbiciunile omeneşti, să ne întoarcem la film. Acest peisaj demenţial dă un sens nou, revelator, imaginii castelului Xanadu. Mohorîtele ziduri şi săli, coridoarele obscure, terasele cu străluciri artificiale nu-s altceva decît un mausoleu. Tot ceea ce a pătruns aici se odihneşte, ucis ca de o vrajă blestemată. Cele mai sublime produse ale civilizaţiilor umane, aduse din depărtări de lume şi de timp, n-au putut supravieţui. E firesc, căci frumosul se realizează doar în raport cu privirea umană, ca şi talentul, pasiunea, inspiraţia... Tot ceea ce e valoare nu se poate defini altfel decît în raport cu lumea. Slujind-o!

Cavoul de la Xanadu devine, astfel, simbolul incapacităţii de a crea, imaginea unui suflet din care n-a supravieţuit decît vanitatea colecţionarului, pofta de a stăpîni. Jaful acesta – fiindcă jaf este dacă spoliază, în mod absurd, valoarea de substanţa ei – a avut drept mobil simularea trufaşă a unei culturi, iluzia unei supercivilizaţii. Şi ce a rămas din tot? O învălmăşeală de lucruri desperecheate, o aglomerare de nume dintr-un inventar ilizibil. Pînă şi aici, în ambiţia sa de colecţionar, a fost înfrînt Kane, pînă şi aici n-au izbutit toţi banii săi decît să întreţină himera posesiunii imposibile. Antologicul plonjeu din finalul lui *Kane*, care, părînd într-un prim moment vederea aeriană a unei metropole, se dezvăluie imediat ca o uriaşă hală cu lucruri inutile, a fost interpretat de

numeroşi comentatori ca o imagine transfigurată a lumii americane, cu vanitatea şi puterea-i iluzorie, cu risipa-i de averi şi spoiala culturală a atîtor parveniţi.

La capătul imensului „purgatoriu" al acestei magazii, aparatul de filmat ne dezvăluie gura cuptorului purificator. Aici, în acest crematoriu, îşi găsesc sfîrşitul piesele considerate de preţuitori de nevalorificat, complet inutile. Majordomul aruncă sentinţele fără drept de apel: „Pune pe foc flecuşteţul ăla!". Şi cînd unul dintre „fleacuri", o săniuţă de copil, e proiectat în gura cuptorului, împins parcă de un straniu presentiment, obiectivul îl urmăreşte printre flăcări. Sania a şi început să ardă. Vopseaua ei se scorojeşte şi se carbonizează, dar, la lumina flăcărilor, mai avem timp să remarcăm o inscripţie aproape ştearsă de timp. Indescifrabilă de departe, şi ne apropiem cu ochiul aparatului pînă ce simţim pe retină dogoarea flăcării, dar privim fascinaţi, fiindcă, pe cînd inscripţia calcinează treptat, mai avem vreme să deslušim: „ROSEBUD".

Să fi întrezărit, în pîlpîitul de-o clipă al limbilor de flăcări, piesa lipsă a jocului de puzzle pe care-l reprezintă filmul? *Rosebud* (Boboc de trandafir), nume scris pe săniuţa din casa copilăriei peste care se aşterneau, domol, fulgii de zăpadă, iată prezenţa perenă din memoria afectivă a puternicului multimiliardar, imagine care l-a însoţit prin furtunosul zbor al existenţei sale, pînă pe patul morţii. *Rosebud*, mărturie a unei fericiri de o plenitudine pe care n-avea s-o mai întîlnească, vis al unei copilării fără vanităţi deşarte, de care l-a deposedat banca Thatcher. *Rosebud*, reminiscenţă a copilăriei sacrificate unui angrenaj financiar, abstractă personificare a legilor pieţei...

De la prima sa operă, Welles pătrundea în antologia filmului universal printr-o lucrare deosebit de ambiţioasă, amplă, emiţînd simultan în registre din cele mai diferite, de o pofundă bogăţie psihologică şi cu reverberaţii poetice care-l urmăresc pe spectator mult după ce s-a făcut lumină în sala de proiecţie. Se vorbeşte mult, şi pe drept, despre remarcabila contribuţie adusă de *Cetăţeanul Kane* la dezvoltarea limbajului cinematografic modern. N-ar trebui uitat totuşi ceea ce a spus un as al tehnicii precum operatorul Gregg Toland: „Cheia acestui film e realismul!". Tot ceea ce aducea nou opera lui Welles şi Mankiewicz, tot ceea ce inova ea în arsenalul

tehnicii, se zămislise din nevoia de a exprima gîndul temerar de a dezvălui, în modul cel mai convingător şi poetic, realitatea care-l ameninţă pe om cu sărăcirea spirituală şi rătăcirea sentimentului solidarităţii.

Se poate presupune că interesul stîrnit iniţial de apariţia filmului s-ar fi datorat lipsei de tact şi moderaţie cu care a acţionat grupul Hearst, faptul că transforma un eveniment cinematografic în scandal naţional. Trimiterea „cu cheie" care face deliciul unui public amator de senzaţional nu poate totuşi asigura şi supravieţuirea în timp a operei de artă. Succesul peren şi din ce în ce mai amplu de mai tîrziu, receptivitatea cu care noi şi noi generaţii îl îmbrăţişează pe bătrînul *Kane* dovedesc că Welles şi Mankiewicz au izbutit infinit mai mult decît un pamflet conjunctural – şi anume o meditaţie profundă asupra condiţiei umane şi naturii succesului în societate. Polemizînd cu filosofia oficială a ceea ce se cheamă *self-made man*, a americanului pornit de la nimic care ajunge în top, combătînd subtil opurile şi manualele despre „arta de a reuşi în viaţă" şi biografiile marilor învingători abil retuşate de industria „comics"-urilor, cei doi cineaşti demonstrau cum şi ceea ce apare drept o fantastică reuşită socială poate fi, dintr-un alt unghi de vedere, un nu mai puţin fantastic eşec.

Referindu-se la Kane, Louis Aragon observa că „imaginea unui om bogat este cel mai indescriptibil lucru din lume, fiindcă e denaturată anticipat de pasiunile noastre". Welles şi Mankiewicz izbutiseră să depăşească unghiul de vedere al bilanţurilor contabile, plonjînd înlăuntrul acestuia. „Bogătaşul" lor nu era nici schema abstractă a unui personaj negativ, exploatator prin vocaţie, capitalist fără scrupule şi conştiinţă, ci un OM, contradictoriu, captivant prin farmecul său, caracter puternic, de conchistador, care-şi merită victoriile, un Bonaparte al vieţii sociale. Welles, care într-un interviu se complăcea să-şi definească personajul de-o viaţă ca întruchiparea unui Faust, n-a fost, probabil, niciodată atît de aproape de eroul lui Goethe ca în *Kane*. Peste viziunile diferite despre acelaşi personaj, viziuni alterate de patimi şi incomprehensiune se ridică, la capătul călătoriei noastre, portretul unui erou de o energie inepuizabilă,

de o forţă clocotitoare, şi este cu atît mai tragică revelaţia finală că această nemărginită capacitate creatoare s-a irosit pentru înălţarea unor vanitoase castele de nisip.

Spectatorului american, Charles Foster Kane trebuie să-i fi apărut ca un adevărat erou de western. Ca şi cavalerii sălbaticelor prerii, el nu recunoaşte altă forţă, altă autoritate morală decît pe sine. Singur îşi ajunge drept lege, pedepseşte şi cruţă după propriile impulsuri. Însăşi ideea de a întemeia Xanadu este, în măreţia şi grotescul ei, demnă de un faraon sau de un pionier al Vestului Sălbatic. A ridica un munte, a înrădăcina o ţară nouă într-un deşert, a o popula cu animalele altor tărîmuri, a fonda o civilizaţie – iată vocaţia pionieratului. Numai că realitatea socială americană evoluase, ea nu-i mai tolera în fruntea ei pe cowboys. Şi urmărind destinul lui Kane, dezvăluind modul în care va fi el infirmat de logica istoriei, în toate domeniile vieţii sale publice sau private, zugrăvind complicatul proces în care delirul posesiunii nelimitate şi setea de a domina seacă de energie un spirit înzestrat şi-l proiectează în solitudine, Welles şi Mankiewicz nu rosteau altceva decît un denunţ la adresa a ceea ce s-a numit, în vremea noastră, alienarea omului, pericolul rătăcirii de sine, care poate anula cele mai cuceritoare calităţi.

Poate că dacă Hearst ar fi văzut filmul fără pregătirea psihologică a Louellei, dacă ar fi găsit forţa să-l privească neutru, distanţat, ar fi ajuns la concluzia că se află în faţa unei opere de artă prea puternice, prea profunde ca să-i mai ţină piept, şi că cel mai înţelept lucru ar fi fost să închidă ochii, să se facă a nu înţelege de unde s-au inspirat cineaştii. Puternicul boss al presei n-a găsit în el această înţelepciune. Dimpotrivă, s-a aruncat cu înverşunare şi viclenie în războiul personal împotriva lui Welles şi Mankiewicz, a lui Schaefer şi a RKO, împotriva insolentului *Kane*, a întregului Hollywood şi a publicului american, un război în care nu-şi putea asigura, în cel mai fericit dintre cazuri, decît un succes vremelnic.

Bătălia difuzării

RKO era o societate relativ săracă. Dispunînd de puţine săli de proiecţie, era vital subordonată, în ce priveşte difuzarea, marilor societăţi distribuitoare. Iată de ce prima direcţie de atac a lui Hearst a fost limitarea maximă a tuturor canalelor de penetrare posibile pentru lansarea *Cetăţeanului Kane*. Prevăzînd unele dificultăţi, Schaefer anunţase premiera pentru 14 februarie 1941, în Radio City Music Hall care adăpostea, îndeobşte, ieşirea în lume a fiecărei producţii mai importante a RKO. Dar localul era proprietatea Chase National Bank, deci a grupului Rockefeller, iar directorul acesteia se şi anunţase, după previzionarea filmului, entuziastă gazdă. La începutul lunii februarie, directorul îşi schimbă însă părerea, informîndu-l pe Schaefer că sala devenise subit indisponibilă. Motivul nu era greu de bănuit: Rockefeller îl pusese în gardă că dacă Radio City nu-şi va închide porţile în faţa „peliculei denigratoare", revista *American Weekly* va insera cîteva reportaje neplăcute despre activitatea grupului financiar. Miliardarii sînt prudenţi, suflă şi-n iaurt atunci cînd nu merită să rişte, aşa încît premiera filmului lui Welles fu amînată *sine die*, în timp ce presa lui Hearst deschidea, larg, prima pagină anchetelor despre operaţiunile „ilicite" urzite de Schaefer la RKO.

Directorul studioului vinovat era atacat permanent, înghesuit mereu în colţul ringului, fără ca măcar să se poată apăra prezentînd opiniei publice filmul pe care-l produsese. Nici o sală de prestigiu nu se mai arăta dispusă să găzduiască cel mai important eveniment al stagiunii cinematografice americane din anul 1941. Hollywoodul era cu atît mai înspăimîntat cu cît ziarele lui Hearst începuseră să agite, dintr-odată, problema „veneticilor pripăşiţi prin studiouri", adică a refugiaţilor antifascişti, intelectuali de elită din întreaga Europă, care găsiseră adăpost în industria cinematografică a Californiei. Aceşti „intruşi" despre care se va spune mai tîrziu că au transformat Los Angelesul într-un nou Weimar erau atacaţi nu ca antifascişti, ci ca oameni „de stînga", iar studiourile ştiau, dintr-o tristă experienţă, cît de vulnerabile devin în faţa intoleranţei politice a unor personalităţi influente.

Negăsind nicăieri ajutor, Schaefer căuta o cale de compromis. Robert Wise, viitorul autor al *West Side Story* şi monteurul filmului, a fost expediat la New York cu o copie pe care s-o prezinte juriştilor unor mari companii cinematografice. La sugestia lor, timp de şase săptămîni au fost operate retuşuri, intervenţie la care Welles nu s-a opus. Ştia el ce ştia! Filmul era într-un asemenea mod construit, încît nu putea fi decît fie suprimat integral, fie prezentat pe ecrane aproape intact. Juriştii aveau impresia că prin cîteva tăieturi de detaliu l-ar putea face mai puţin agresiv. În acest stadiu, copia i-a fost expediată lui Hearst, care a vizionat-o fără comentarii. O clipă s-a crezut că cerul era pe cale să se însenineze. Dar după cîteva zile, „Legiunea americană", cunoscuta organizaţie de extremă dreaptă utilizată adesea de către Hearst ca masă de manevră, s-a năpustit împotriva unor personalităţi „subversive" din reţeaua radio a RKO. Numele acestor autori, denunţaţi pentru antiamericanismul lor, au devenit, mai tîrziu, mîndria literaturii moderne americane: William Saroyan, Robert Sherwood, Maxwell Anderson şi Sherwood Anderson.

În acea furtunoasă primăvară a anului 1941, Orson însuşi se surprinse urmărit, pas cu pas, de agenţii lui Hearst care sperau să apuce să-l surprindă într-o postură compromiţătoare. „Într-o zi, pe cînd mă aflam la Buffalo pentru a ţine o conferinţă", şi-a amintit, prin 1970, Welles într-un interviu pe care l-a acordat televiziunii britanice, „un poliţist m-a avertizat că îmi pregătiseră în pat o minoră şi abia aşteptau să mă pozeze. O asemenea înscenare, dacă era izbutită, m-ar fi trimis direct la puşcărie". În faţa unor manevre atît de odioase, cei mai mulţi ar fi cedat. Autorul lui *Kane* era însă prea tînăr pentru a fi intimidat. Dorea cu orice preţ să-şi vadă filmul pe ecrane şi nici un fel de presiune nu l-ar fi determinat să renunţe. La 10 martie 1941, adică la trei săptămîni după expirarea datei anunţate pentru premieră, Orson lansa un ultimatum societăţii RKO, avertizînd-o că riscă un proces dacă nu va găsi o soluţie pentru a lansa producţia sa pe ecrane. Socotind că are din acest moment mînă liberă, realizatorul a convocat în ziua următoare o

conferinţă de presă, alarmîndu-i pe reprezentanţii opiniei publice asupra primejdiei ca filmul să fie distrus înaintea confruntării cu publicul.

> *Kane* n-are nici o legătură cu dl Hearst sau cu oricare altă persoană în viaţă... Spectatorii au dreptul să vadă acest film. Eu cu atît mai mult nu pot sta deoparte atunci cînd opera mea e înlăturată. Aş încălca, astfel, răspunderea mea de creator faţă de public. Contractul încheiat de mine cu RKO îmi dă dreptul să pretind ca filmul să fie prezentat, mai mult chiar, să acţionez pe toate căile legale posibile pentru a obţine aprobarea pentru proiecţia sa... Firma RKO n-are de ales! Ea este obligată să asigure difuzarea filmului[29].

Şi ca un ultim argument zdrobitor, Welles făcea din ziariştii prezenţi primii spectatori ai filmului. La 17 martie, importante publicaţii care scăpau de sub controlul trustului Hearst – mai ales cele ale reţelei rivale, Pulitzer, între condeiele căreia strălucea cu autoritate cel al comentatoarei Hedda Hopper – declanşau simultan o puternică ofensivă în favoarea difuzării filmului *Cetăţeanul Kane*. Iată ce se putea citi în *Time*:

> Ca într-o poveste sinistră, săptămîna trecută s-a dezvăluit că Hollywoodul este pe cale să-şi devoreze cea mai mare creaţie a sa [...]. *Cetăţeanul Kane* este cel mai senzaţional produs al industriei de film a Statelor Unite [...], tot atît de solid din punct de vedere psihologic ca un roman de valoare, operă creată de adulţi pentru adulţi[30].

În aceeaşi zi, *Newsweek* supralicita publicînd un anunţ încadrat în chenar negru:

> Cu profund regret îi anunţăm pe cititorii noştri că am văzut cel mai bun film din cîte s-au realizat vreodată şi că am întîlnit cel mai bun interpret din istoria artei actorului de film.
> Numele filmului: *CETĂŢANUL KANE*
> Numele actorului: *ORSON WELLES*
> Motivul regretului? S-ar putea ca DUMNEATA, dragul meu cititor, să nu mai poţi vedea vreodată nici filmul, nici interpretul...

În aceeaşi zi, în *Life*:

> Puţine filme ale Hollywoodului au dovedit atîta forţă în arta naraţiunii, atîtea inovaţii tehnice, atîtea imagini uluitoare.

Încurajat de acest sprijin neaşteptat, Schaefer s-a decis să reamenajeze, special în vederea lansării lui *Kane*, o fostă sală de vodeviluri. Aici a putut avea loc, în sfîrşit, la 9 aprilie, îndelung amînata premieră, neremarcată de ziarele grupului Hearst, dar însoţită de o salvă de elogii din partea celorlalte publicaţii. „Suprimarea unui asemenea film echivala cu o crimă...", scria *New York Times*, iar în *Film Daily* apărea: „Welles poate să-şi pregătească smokingul pentru gala premiilor Oscar...".

Însă probabil cea mai meritorie dintre cronici, cea care depăşea elogiul, tinzînd către o analiză surprinzător de exactă, cu atît mai mult cu cît n-avea, încă, privilegiul unei distanţări în timp, era cea a lui Cedric Belfrage, reprodusă – nu fără mîndrie justificată – în volumul său *Introducere în cinematograf* apărut două decenii mai tîrziu, în 1960. Acest text antologic are meritul să ne introducă în atmosfera încordată a lansării şi să ne sugereze şocul pe care l-a trăit, în acel moment, critica cinematografică.

> Vizionarea pentru presă s-a desfăşurat după tipic [începe el, ca într-un reportaj]. S-au servit băuturi, icre, alte delicatese, muzică după vizionare şi niciodată specialiştii reputaţi în a eluda, cu discreţie, căderile n-au fost întruniţi într-un număr mai mare. Nici nu era greu de imaginat cît de puternice erau forţele ce se confruntau după cortină, hotărînd dacă filmul va ajunge sau nu la spectator. Niciodată, încă, n-a existat o premieră mai captivantă şi – credeţi-mă! – am văzut destule.
>
> Acoliţii magnaţilor presei au urmărit, pe ecran, mecanismul degradării adevărului, cum este el înrobit şi prostituat. În acelaşi timp, ei au avut posibilitatea să privească, din culise, cum uriaşa maşină a Hollywoodului pe care o sprijină, prin criticile lor strict reglementate de agenţiile publicitare, fusese doborîtă de bravul Orson Welles şi de necunoscutul său ansamblu Mercury. Nimeni n-ar putea şti cîte

minciuni şi stratageme au fost nevoiţi să născocească la întoarcerea în redacţiile lor, dar nu asta interesează aici.

Important este că spectatorii se duc să vadă *Cetăţeanul Kane* şi nici unul dintre ei nu părăseşte sala fără a fi profund zguduit, fără sentimentul că ar reviziona oricînd filmul, că le-a fost restituită încrederea pierdută în posibilităţile cinematografului. Ai un vertij în momentul în care încerci să treci în revistă invenţiile atît de reuşite şi de variate, soluţia iluminării, compoziţia cadrului, munca regizorului şi interpreţilor, dialogul, machiajul, muzica, prezentarea sonoră, montajul – toate acestea care se manifestă aproape în fiecare cadru. Ai în faţa ochilor o adevărată revoluţie estetică şi, căutînd vreun moment hollywoodian care să-mi fi dat o asemenea încîntare, mi-am mai putut aminti doar de *Opinia publică* a lui Charles Chaplin. Se ştie în ce măsură a fost revoluţionată industria cinematografică prin tehnica acelui film. A apărut, apoi, sunetul şi se poate susţine cu siguranţă că, dacă există sute de metode de folosire a sunetului în film, Hollywoodul n-a experimentat, pînă acum, mai mult de una sau două. Probabil că dintre toate senzaţiile prin care treci vizionînd Kane, cea mai puternică rămîne cea a sunetului. Fără eforturi vizibile, Welles adaptează specificului cinematografic măiestria proprie radioului de a mînui procedeele sonorului.

Găsim în acest film tot ceea ce interzic îngrozitoarele şabloane hollywoodiene: istoria unei vieţi începe cu moartea sa, cînd omul nu rosteşte decît două cuvinte şi tocmai ele vor da, fiecărui metru care va urma din peliculă, ritm şi tensiune. Dar cea mai gravă „crimă" a filmului, trăsătura lui cea mai atrăgătoare, nu este atît saltul în timp înainte şi înapoi, cît faptul că prezintă aceleaşi evenimente de cîteva ori, văzute de fiecare dată prin optica altui personaj. Aceste repetări conferă structurii personajului mult mai mult decît ar fi putut-o adăuga nişte scene inedite. Este o senzaţie pe care numai cinematograful o poate comunica. Mai există, oare, vreun gen de artă care să poată înfăţişa, la fel de convingător, că adevărul este, în acelaşi timp, şi obiectiv, şi subiectiv?

Cît despre Kane, Welles nu-l acuză, el naşte în spectator o profundă compasiune. Acuzaţiile, dacă există sînt îndreptate împotriva lumii, a acelor factori sociali şi economici, care au făcut din el ceea ce a devenit. Legea Hollywoodului după care oamenii trebuie să fie, din naştere, buni sau răi a fost eludată ca un sindrom infantil. Iată de ce

o persoană influentă care a vizionat *Kane* imediat după terminarea sa a opinat că acest film nu împotriva lui Randolph Hearst a fost îndreptat, ci împotriva tuturor scenariştilor, operatorilor de sunet şi imagine şi a celorlalţi profesionişti rutinaţi ai breslei. Cineaştii, ei trebuie să se teamă, fiindcă lor le e dezvăluită incompetenţa, fiindcă dezvăluie că locul lor nu e în studiouri, ci pe băncile şcolii unde mai au de deprins alfabetul artei pe care o practică.

În ce mă priveşte, eu nu împărtăşesc îngrijorarea aceasta pentru cineaşti. Sigur că la Hollywood impostorii mişună. Şi încă în posturi importante! Sigur că ei ocupă, în general, toate centrele nodale, începînd cu politica şi sfîrşind cu producţia de acoperişuri impermeabile, sigur că tot ceea ce ar fi trebuit să facă *Kane* pentru a contribui la eliminarea lor ar fi fost un adevărat serviciu adus umanităţii. E însă tot atît de adevărat că nu toţi cineaştii care nu fac ceea ce se face în *Kane* trebuie arătaţi cu degetul. Nu că n-ar fi ştiut şi ei să lucreze ca Welles, dar n-au dispus niciodată de libertatea de creaţie a acestuia. Crede oare cineva că doar Orson Welles şi colaboratorii săi sînt capabili să folosească waţii? Există la Hollywood zeci, sute de profesionişti care nu sînt mai prejos de cei cu care a lucrat Welles. De ani de zile aşteaptă, speră în posibilitatea de a-şi dezvălui talentul, de a arăta ceva nou şi original. Profesioniştii Hollywoodului n-au însă dreptul să fie originali decît în dozele minime prescrise de limitele filmului comercial. Doar oameni ca Welles sau Chaplin, independenţi din punct de vedere financiar, pentru că numele lor are un efect magic asupra reţetelor de *box office*, pot rupe cătuşele care-i leagă de rutină pe lucrătorii de rînd ai Hollywoodului...

Sclavii acestuia seamănă teribil cu cei ai imperiului lui Kane, numai că lanţurile unora dintre ei sînt din aur. Cînd apare un om ca Orson Welles, el îi trezeşte pe toţi, ca prinţul din basmul cu frumoasa din pădurea adormită: limba începe să articuleze, creierul să lucreze şi totul se pune din nou în mişcare [...]. Orson Welles îmi pare prinţul din poveste care, cu fierbintea sa sărutare, a trezit arta, chemîndu-ne pe toţi la datorie...[31]

Nimic de zis, prinţul deşteptase arta, dar, dirijate din umbră de către Hearst, societăţile de distribuţie continuau să obstrucţioneze filmul. Schaefer nu dispunea decît de puţinele săli ale propriei reţele şi de alte cîteva mici cinematografe care acceptaseră riscul de a

înfrunta represalii. Pentru a face rost de ecranele necesare pentru lansarea filmului, directorul RKO a uzat de aşa-numita clauză a *delictului de conspiraţie*, care sancţiona societăţile distribuitoare în cazul în care se coalizau împotriva unor terţe firme. Avocaţii săi au ameninţat că vor urmări în justiţie companiile Warner, Paramount şi Loew dacă ar continua să refuze filmul. Societatea Warner a cedat, şi celelalte două au urmat-o, acceptînd pelicula. Acceptînd-o însă formal! Fiindcă achitînd locaţia, chiria pentru film, au continuat să nu-l difuzeze. Era un preţ cam piperat, dar se sustrăgeau, astfel, răzbunării lui Hearst.

O asemenea metodă putea fi fatală filmului. Schaefer nici n-avea cum să i se opună. Cîtă vreme clientul plătea, el era în afara oricărui reproş! Orson mai avea totuşi o şansă: premiile Oscar. Statueta celui mai bun film al anului ar fi echilibrat situaţia, dînd aripi difuzării. Bătălia se strămuta, astfel, pe terenul Academiei de Artă şi Ştiinţă Cinematografică ai cărei membri trebuiau cîştigaţi. Nu scrisese oare *Film Daily* că Welles trebuia să-şi pregătească fracul pentru întîlnirea cu noaptea Oscarurilor? Necazul era că filmul *Kane* se contura ca un insucces de casă, ceea ce, de regulă, înspăimînta nu numai industria hollywoodiană, dar şi Academia ei reprezentativă. Printre cele cîteva sute de membri care aveau să decidă distribuirea laurilor pentru anul 1941, spiritele erau agitate, părerile mai controversate decît oricînd. Erau mult prea mulţi cei care nu-i puteau ierta lui Orson Welles aroganţa cu care-şi făcuse apariţia la Hollywood, siguranţa jignitoare a debutului său, pînă şi scandalul pe care izbutise să-l dezlănţuie în jurul unui prim film. Invidia a fost întotdeauna un factor esenţial în rezultatul deciziilor Academiei.

Exista, oare, printre filmele acelui an vreunul mai valoros decît *Cetăţeanul Kane*? Sigur, recolta fusese rodnică şi în 1941. Şi totuşi, între *Vulpile* lui William Wyler, *Casa din vale* de John Ford, *Dr. Jekyll şi Mr. Hyde* de Robert Fleming, *Şoimul maltez* de John Huston, *Sergentul York* al lui Howard Hawks sau *Hellzapoppin'* de H.C. Potter era evident, încă de pe atunci, că primul loc nu poate aparţine decît lui *Kane*. Fusese selecţionat în fiecare dintre cele nouă categorii ale Premiilor Oscar şi, de fiecare dată, numele lui Welles a fost citit

într-un asurzitor cor de huiduieli şi fluierături. Breasla industriei filmului îşi strîngea rîndurile împotriva unui intrus care n-avea decît să se întoarcă la teatrele de unde venise. Juriul Academiei a trecut, fără remuşcări, peste capodoperă. O singură excepţie şi-au permis totuşi: premiul pentru scenariu. Acordîndu-le premiul, în acea seară, lui Mankiewicz şi Welles deopotrivă, membrii Academiei au simţit că-l răzbună pe Herman, propriul lor geniu pierdut şi recuperat, dîndu-i o lovitură necruţătoare lui Orson. Ratatului Mankiewicz erau de acord să-i mai dea o şansă, să-l reintroducă în circulaţie. Celălalt, „intrusul", cel care sfidase rutina Hollywoodului, n-avea decît să-şi caute în altă parte norocul...

Fără sprijin, fără mijloace eficiente pentru a răzbi spre marea audienţă a publicului, *Kane* a fost retras de pe ecrane, ca nerentabil, după numai cîteva luni. La drept vorbind, pagube nu provocase ghinionistei societăţi RKO, dar nici nu intrase în contabilitatea caselor de distribuţie ca un magnet aducător de profituri care să fi echilibrat balanţa puternicelor riscuri înfruntate. Poate că numai Europa ar mai fi putut face primirea pe care o merita debutul lui Welles, dar Vechiul Continent avea griji mult mai importante decît destinul lui Charles Foster Kane şi ranchiunele lui William Randolph Hearst. Era război şi europenii nici nu ştiau, măcar, că o nouă glorie cinematografică apăruse pe firmamentul Hollywoodului. Cînd în Europa aveau să apară rînduri ca cele scrise de André Bazin, va fi trecut mai bine de un deceniu de la apariţia filmului:

> Orson Welles este, în mod sigur, unul dintre cei cinci-şase cineaşti ai ecranului mondial care poartă în sine o viziune despre lume. Li se întîmplă, frecvent, să fie autori totali; alţii, ca Ford, îşi exprimă propriul univers prin scenariile altora[32].

E ciudat, dar lui Bazin Welles îi amintea tocmai de personalitatea lui Stroheim, care refuzase deschis filmul acestuia: „Aşa cum *Rapacitate* este o prodigioasă psihanaliză estetică a complexelor sexuale ale lui Stroheim, *Kane* şi *Ambersonii* sînt o psihanaliză a setei de putere proprie lui Welles. Primul este – îndrăznesc s-o

afirm – un caz freudian [Bazin foloseşte cuvîntul «îndrăzneală» fiindcă ştia că Stroheim, care era stabilit pe atunci în Franţa, îl va citi! – n.a.], cel de-al doilea, un caz jungerian. Şi fiindcă invocăm doi papi ai psihanalizei, e important de subliniat, la Welles, perenitatea copilăriei căreia îi poate fi ataşat complexul săniuţei şi zăpezii. Tot ceea ce face, de altfel, Welles este plin de autobiografie...". Pentru ca, un deceniu mai tîrziu, un alt „papă" al cinematografiei franceze, François Truffaut să scrie: „Iubesc acest film pentru că este total, psihologic, social, poetic, dramatic, comic, baroc, precis şi sever. Este, în acelaşi timp, o demonstraţie a setei de putere şi o ridiculizare a ei, un imn închinat tinereţii şi o meditaţie despre bătrîneţe, un eseu despre deşertăciunea oricărei ambiţii umane şi, în acelaşi timp, un poem al decrepitudinii şi, îndărătul tuturor acestora, o reflecţie asupra solitudinii oamenilor de excepţie, fie ei genii sau monştrii, genii monstruoase...".

De asemenea rînduri ar fi avut nevoie Welles atunci, în 1941. Ele au venit tîrziu, cînd probabil nu i-au mai adus aceeaşi satisfacţie. Ar fi avut cu atît mai mult nevoie de ele atunci, în toiul războiului cu Hearst, cu cît acesta din urmă, deşi cîştigase partida, îşi continua plin de zel „operaţiunile beligerante", urmărindu-şi necruţător adversarii. Primul dintre cei care aveau să cadă brav „pe cîmpul de onoare" a fost George Schaefer, preşedintele RKO. Impotriva acestuia, Hearst l-a împins pe vechiul său prieten, Louis B. Mayer. Patronul lui Metro a început printr-o perfidă „prelucrare" a celor mai importanţi acţionari ai RKO, care şi aşa îşi manifestaseră de la o vreme, deschis, nemulţumirea faţă de iniţiativele „neinspirate" ale lui Schaefer, de „erorile" care ameninţau să ţină în loc compania. Zvonurile întreţinute, abil, de Mayer au contribuit la scăderea treptată, dar sigură a cursului acţiunilor societăţii lui Schaefer. În felul acesta, Metro a izbutit să-şi adjudece o cotă suficientă de acţiuni pentru a decide componenţa conducerii consiliului de administraţie al RKO.

La mijlocul anului 1942, George Schaefer şi-a pierdut postul. Din acel moment, o adevărată represiune s-a dezlănţuit împotriva tuturor celor care colaboraseră cu Orson Welles. Şi erau, firesc,

numeroşi cei care o făcuseră, fie şi numai din disciplină profesională. În numai cîteva ore, s-au văzut evacuaţi din birourile lor, retrogradaţi, primind funcţii umilitoare în filme de categorie B. Unora le-a fost chiar interzis accesul în studiouri. „Şefii multor secţii de muzică mi-au spus atunci deschis că nu mai au loc la ei pentru unul ca mine...", declara, ulterior, compozitorul Herrmann. „Studiourile păreau a fi încheiat o înţelegere nescrisă în virtutea căreia nu mai găseam de lucru..."*

Dar clipa cea mare a lui Hearst trebuie să fi fost cea a concedierii lui Welles de la RKO. Încă înainte, presiunea din ce în ce mai puternică a acţionarilor îl forţase pe Schaefer să-i restrîngă activitatea. Prima lovitură îi fusese dată în perioada decisivă a muncii de finisare la *Orgoliul Ambersonilor*, cel de-al doilea film al său. Printr-o flagrantă încălcare de contract, pe care Welles n-a mai putut-o penaliza, a fost lipsit de dreptul de a elabora, singur, montajul. Autorul *Ambersonilor* avea să resimtă, decenii de-a rîndul, durerea că nu şi-a putut desăvîrşi filmul, întocmai ca Eisenstein, căruia i se luase posibilitatea de a-şi termina *¡Que viva México!*, sau Stroheim, căruia îi fusese sfîşiată opera vieţii: *Rapacitate*. Era, oare, urmărit de un blestem? La un moment dat a fost înclinat să creadă aceasta. Dar povestea merită relatată mai pe îndelete...

---

* Cu toate acestea, un talent atît de viu precum cel al lui Herrmann n-a putut fi stăvilit. Din 1940, cînd debutase în calitate de compozitor al filmului *Cetăţeanul Kane* şi pînă în 1975 cînd deceda chiar în timpul înregistrării în studio a partiturii sale pentru celebrul film al lui Martin Scorsese *Taxi Driver*, Herrmann avea să-şi lege numele de cîteva dintre capodoperele cinematografiei americane postbelice: *Ogrolul Ambersonilor*, *Psycho*, *Vertigo* şi *Păsările* lui Hitchcock, *Jane Eyre* de Stevenson etc. E tot atît de adevărat însă că între anii 1942 şi 1951 (anul dispariţiei lui Hearst), activitatea la Hollywood a compozitorului lui *Kane* a fost extrem de redusă, izbutind să-şi înscrie numele doar pe genericele a şase filme într-un deceniu.

Blestemul voodoo

Concomitent cu *Orgoliul Ambersonilor*, Welles se lansase în realizarea unui film polițist, *Călătorie în coșmar* (*Journey into Fear*). Scenariul îl scrisese în colaborare cu Joseph Cotten și își împărțeau rolurile principale. Între timp însă, în martie 1941, Nelson Rockefeller, celebrul miliardar care fusese numit de președintele Roosevelt coordonator al afacerilor străine de pe lîngă Departamentul de Stat, cree un comitet însărcinat cu strîngerea relațiilor dintre Statele Unite și țările Americii Latine. Problema era, în egală măsură, politică și economică. Politică, fiindcă puternica influență germană manifestată în unele țări de pe continentul sudic se cerea, cu orice preț, contracarată; economică, fiindcă industria filmului, serios prejudiciată prin pierderea pieților europene, întreprindea acțiuni dinamice pentru controlul rețelelor de difuzare ale Americii de Sud. În timp ce vedetele jucau roluri de *missi dominici*, principalele case de producție erau sfătuite să adauge în filme, pretutindeni unde era posibil, cît mai multe scene tipic sud-americane. Rokefeller nu era însă numai înalt funcționar al Departamentului de Stat, ci și membru în consiliul de administrație al studiourilor RKO și, cum avea pîinea și cuțitul, le-a aranjat acestora o comandă pentru un film de propagandă în favoarea solidarității dintre cele două Americi, asigurată, în caz de pierderi, cu o subvenție guvernamentală în valoare de 300.000 de dolari. Studioul s-a gîndit imediat la Welles, care, încă înaintea *Ambersonilor* proiectase un film mexican alcătuit, ca și cel al lui Eisenstein, din patru povestiri. Welles, care se afla în plină „splendoare a Ambersonilor" și tocmai începuse, în paralel, *Journey into Fear*, s-a pomenit încărcat cu un al treilea proiect. Cum i s-a făgăduit că, pe urmele sale, în Brazilia, va fi expediat împreună cu masa sa de montaj și monteurul Robert Wise, Welles și-a lăsat filmul polițist pe seama asistentului său Norman Foster, acceptînd conducerea unei adevărate expediții compuse dintr-o puternică echipă de cineaști și dotate cu tone de material tehnic expediate în direcția Braziliei. Primind cu entuziasm gestul Statelor Unite, guvernul brazilian propusese să se turneze ceva în jurul carnavalului care se

ţinea în februarie. Lui Welles i-a venit ideea unui grandios film folcloric inspirat din istoria sambei, care continua nişte preocupări anterioare legate de un „musical" despre jazz, proiectat cu Duke Ellington. Welles a sosit la Rio în 8 februarie 1942 şi a doua zi începuse deja probele de filmare. Numai că ustensilele de iluminare întîrziau, aşa că, la începerea Carnavalului, pe 14 februarie, patru nopţi feerice succesive, Orson a filmat cadre tehnicolor dintre cele mai complexe, asistat de proiectoarele forţelor antiaeriene braziliene. Fascinat de ritmurile *cariocii* filmate pe străzile din Rio, Welles decise că aceste secvenţe aveau să devină o „istorie a sambei". A reunit deci pe platoul de filmare sute de figuranţi în costume policrome, în mulţimea cărora plasă mari nume ale scenei braziliene, precum Linda Batista sau Nélson Gonçalves.

„Tema sambei ne cucerise", îşi va aminti, ulterior, Orson. „Spre sfîrşit mi-a devenit clar că izvoarele acestui dans frenetic trebuiau căutate în ceremoniile religioase ale cultului voodoo. Tocmai reuşisem să înfrîng dificultăţile filmării ceremoniei, după anevoioase tratative cu şamanul unuia dintre triburile muntene. Mă înţelesesem ca el să organizeze procesiunea zeului lor, iar noi să acoperim costul acesteia..." Totul părea să decurgă perfect, cînd...

Foiletînd *Time Magazine* în avionul care-l purta spre Rio, Welles dăduse peste un articol care-i captase atenţia: era vorba despre odiseea unor *jangadeiros*, patru pescari brazilieni porniţi din satul natal, aproape de izvoarele Amazonului, pentru a solicita guvernului sprijinirea economică a aşezării lor şi care, navigînd peste 2.600 de km, au ajuns la Rio, unde au fost întîmpinaţi triumfal, silind autorităţile să le respecte cererile. Acesta putea fi subiectul celei de-a doua povestiri intitulate *Patru oameni într-o barcă*. Cele două subiecte se completau, politic, unul pe celălalt: primul exalta forma de dans popular zămislită în păturile cele mai sărace ale poporului; celălalt devenea expresia directă a revendicărilor acestora în faţa unui guvern incapabil să le asigure protecţia. Amîndouă erau în parte documentare, în parte reconstituiri şi puteau fi legate prin participarea pescarilor ca spectatori la carnaval. Orson Welles a decis ca filmul proiectat să aibă un titlu scurt, dar penetrant: *It's all true* (*Totul e adevărat*).

La începutul lunii martie, Welles se afla la Fortaleza printre *jangadeiros*. Numai că subiectele sale nu prea corespundeau cu ceea ce le făgăduise Rockefeller autorităţilor braziliene, care doreau un film despre chipul luminos al ţării lor, un film de propagandă turistică. Apărînd cu vehemenţă chipul ţării sale, guvernul brazilian se opunea, violent, ca Welles să filmeze condiţiile mizerabile ale vieţii pescarilor. Cum în joc erau interesele internaţionale ale Statelor Unite, RKO îl deleagă pe unul dintre vicepreşedinţii societăţii, Phil Reisman, pentru supravegherea imprevizibilului Welles.

În timpul acesta, la Hollywood se produceau evenimente mari. Se schimbase conducerea studioului. Robert Wise nu numai că nu mai era trimis pe urmele lui Welles, dar patronii îi ceruseră, spre vizionare, materialul filmat pentru *Ambersoni*. La 6 martie 1942, Wise îl înştiinţa telegrafic pe Welles despre întorsătura situaţiei, dar trei zile mai tîrziu, o altă telegramă ordona reîntoarcerea în California a echipei de operatori cu sistemul Technicolor. La 4 mai avea loc, la Los Angeles, o avanpremieră cu public pentru *Orgoliul Ambersonilor*, în urma căreia patronii ordonau remontarea filmului. Iar Welles filma nebuneşte cartierele sărace din Rio. După cîteva săptămîni, coborî din munţi şi şamanul (cu care aranjase anterior expediţia) cu vestea că totul e pregătit şi că filmarea poate începe! Grea situaţie pentru Welles care nu mai dispunea de fonduri, fiindcă finanţarea echipei fusese şi ea întreruptă de către noua conducere. Argumentul cineastului că retragerea bruscă a echipei echivala cu o jignire a Braziliei a dus la un compromis care ar fi permis, în condiţii riguroase, să se finalizeze, cel mult, turnarea episodului cu pescarii. Welles şi un grup restrîns de colaboratori aveau să plece la Fortaleza, capitala provinciei Ceará, nu departe de satul pescarilor, dar trebuiau ca în şase săptămîni să se înapoieze în Statele Unite şi toate acestea cu reurse infime de finanţare. Era însă greu să-i explice şamanului muntean de ce fuseseră constrînşi să renunţe la episodul ceremoniilor voodoo.

I-am dezvăluit că nu mai dispun de banii pe care-i promisesem tribului său. Mi-am exprimat, la rîndu-mi, regretul, deoarece în primul rînd

eu aş fi dorit, mai mult decît oricare altul, să termin filmul şi sînt mult mai supărat decît el. Şamanul mi-a amintit că tribul făcuse investiţii în vederea filmărilor. Exprimîndu-mi compasiunea, i-am explicat că noii mei şefi de la Hollywood nu-mi vor mai trimite nici un ban.
Pe neaşteptate am fost sunat din California. L-am lăsat pe musafirul meu singur în birou, îngîndurat şi ameninţător, şi le-am explicat noilor mei şefi că dacă tot se irosiseră atîţia bani şi eforturi, era absurd să se întrerupă filmările. N-am reuşit să-i înduplec, iar cînd m-am întors în birou, şamanul dispăruse. Dezamăgit, plecase la el, în munţi. Îmi lăsase totuşi un mesaj. În manuscris fusese înfipt un ac lung de oţel, care, străpungînd foile, se implîntase adînc în lemn. Prin ac fusese trecut un fir roşu de lînă: semnul voodoo.

Cîteva zile mai tîrziu, la 19 mai, Welles şi echipa sa reconstituiau sosirea triumfală a celor patru *jangadeiros* în golful din Rio. Totul mergea strună, mii de curioşi adunaţi pe diguri formau o figuraţie neplătită, cînd un val uriaş răsturnă barca pescarilor. Din grupul celor patru bărbaţi care căzuseră în mare, au fost recuperaţi doar trei. Cel pierdut era tocmai Jacaré (Aligatorul), legendarul şef al expediţiei. A fost picătura care a umplut paharul pentru noii şefi de la RKO. Ei au ordonat întreruperea filmărilor, în timp ce lui Welles tocmai moartea lui Jacaré îi impunea continuarea lucrului. Sacrificiul vieţii lui Jacaré într-un stupid accident de filmare ar fi fost anihilat cu totul în cazul abandonului. Echipa părăsi Brazilia şi în jurul îndărătnicului Orson rămaseră doar cinci indisciplinaţi care mai dispuneau de vreo 10.000 de dolari, cîteva zeci de bobine de negativ alb-negru şi bilete de avion pentru cazul în care le-ar fi ajuns cuţitul la os. Compania Cinédia din Rio i-a împrumutat regizorului un arhaic aparat de filmat marca Mitchell, rămas de pe vremea filmului mut, şi i-au delegat, ca operator, un tehnician maghiar, George Fanto, eşuat în Brazilia din cauza războiului european. Cu asemenea mijloace termină Welles filmările carnavalului şi plecă, însoţit de mica sa trupă, la Fortaleza, în mijlocul pescarilor. Odiseea călătoriei celor patru *jangadeiros* pînă la Rio durase 61 de zile; echipei de cineaşti i-au fost necesare doar nouă ore cu avionul. Welles, Fanto şi colegii lor au lucrat acolo, rupţi de

lume, pînă în iulie, cînd printre ei s-a aventurat şi un reporter american. Prima întrebare a ziaristului, după ce i-a strîns mîna impetuosului regizor, a fost: „Ce părere aveţi despre concedierea dvs., domnule Welles?". Aşa a aflat Orson că din răsfăţatul copil-minune al Hollywoodului devenise *persona non grata.* La 25 de ani avusese lumea în faţă; la 26, era considerat de către mulţi cel mai tînăr „fost" din istoria ecranului american!

În 22 august 1942, Welles se reîntorcea, învins, în California. Noua conducere a studioului RKO i-a rezervat o primire glacială, făcîndu-l să înţeleagă că nu era dispusă în ruptul capului să investească vreun dolar în plus în proiectul brazilian şi nici să mai continue vreo colaborare cu Orson Welles. Acesta ştia că studioul, asigurat de cele 300.000 de dolari ai guvernului american, nu mai era interesat să rişte într-o producţie de o factură atît de neobişnuită. I-a scris însă iniţiatorului proiectului, lui Nelson Rockefeller, demnitarul care-l împinsese în aventura braziliană. Era, de altfel, o naivitate să aştepte vreun răspuns de la celebrul miliardar, fiindcă acesta, ca membru al consiliului de administraţie, era legat de interesele casei RKO. Welles încercă, atunci, să-l cointereseze pe marele producător Zanuck, dar avusese parte de un nou eşec.

> Sfîrşitul acestei poveşti a fost şi sfîrşitul filmului – îşi va aminti, mai tîrziu, cu amărăciune, cineastul. N-aveam să-l mai termin niciodată. Căzuse jertfă blestemului voodoo. Mi-a fost greu să mă împac cu gîndul că întreaga mea muncă din America de Sud, toate acele cadre uimitoare, eforturile încordate ale operatorilor, asistenţilor şi tuturor colaboratorilor tehnici puteau fi anulate într-o clipă şi într-un asemenea mod. Colaborarea cu RKO se încheia, lăsîndu-mi o puternică decepţie. N-am uitat niciodată în viaţă acel dureros moment...

Şi totuşi blestemul brazilian a fost înfrînt, în cele din urmă. Dar asta jumătate de secol mai tîrziu, cînd Orson Welles nu se mai putea bucura de imaginile filmului său, pe care, de altfel, n-a mai avut posibilitatea să le vadă vreodată. În 1985, unul dintre colaboratorii fideli ai lui Welles, care-l însoţise şi în Brazilia, Richard Wilson, a fost convocat de către responsabilul filmotecii studiourilor

Paramount. Acesta descoperise în fondul RKO, pe care îl moştenise arhiva, un vraf de bobine intitulate, misterios, „Brazil". Despre materialul filmat pentru *It's all true*, toată lumea ştia însă că fusese aruncat în golful de la Santa Monica. Era adevărat însă numai pentru aproximativ 5.000 de metri ai negativului color cu episodul Carnavalului, fiindcă, nu fără surprindere, Wilson a identificat în misterioasele cutii filmările cu pescarii, precum şi imagini alb-negru cu samba şi carnavalul din Rio. Secvenţele au fost restaurate şi, în 1986, istoricii de film prezenţi la Festivalul de la Veneţia au putut urmări, fascinaţi, filmările din 1942 ale tînărului Welles. Dar Wilson încă nu era mulţumit. Găsind susţinători materiali, Wilson porni în căutarea acelor *jangadeiros* filmaţi de Orson. După luni de căutare, a descoperit că nici unul dintre cei trei nu se mai afla în viaţă. Trăiau, în schimb, descendenţii lor, şi unii martori ai acelor vremuri. Îmbinînd amintirile acestora cu imaginile vii din *Four Men on a Raft*, echipa lui Wilson a realizat un documentar de lung metraj care evoca temerara încercare din 1942 a lui Orson Welles. Filmul se încheia, emoţionant, cu următoarea declaraţie a Mariei do Carmo, fiica lui Jerônimo:

> Pescarii mor, îndeobşte, săraci. Ei n-au ce lăsa în urma lor. Dar filmul acesta, odată regăsit, e moştenirea părintelui meu. El îmi spunea mereu: „O să vezi! Eu nici nu voi mai fi pe lume, dar filmul nostru va supravieţui". Şi uite cît de departe a văzut...

Orson nu mai era nici el pe lume. În ceea ce-l privea, făcuse tot ceea ce-i era omeneşte posibil ca să termine filmul, n-a ezitat chiar să se umilească, dar fără rezultat. „Acordaţi-i depline puteri lui Orson Welles!", ceruse von Stroheim în concluzia unui articol despre *Kane*, unul dintre puţinele texte care ne-au rămas de la celebrul autor al lui *Greed*. Dar nu numai că nimeni nu i-a mai acordat „puteri" lui Orson Welles, ci, aflat în culmea posibilităţilor sale creatoare, a fost redus la tăcere, înlăturat cu brutalitate din lumea studiourilor, ca odinioară von Stroheim însuşi.

Şi totuşi, cine ar fi putut pune surdină unei voci atît de sonore precum cea a lui Welles? Se întorsese în Statele Unite la finele lunii

august 1942; la jumătatea lunii noiembrie îşi inaugura un nou ciclu de emisiuni radiofonice intitulat „Hello americans". În emisiunile radio, criticii notau prezenţa reminiscenţelor experienţei sale cinematografice. Ţinea conferinţe, monta spectacole pe scenele teatrelor – o fantezie satirico-muzicală intitulată *Ocolul pămîntului în 80 de zile* pe care a prezentat-o pe Broadway a rămas în memoria publicului ca un spectacol total, fiind utilizate şi superbe secvenţe cinematografice. Se întorsese şi la Hollywood, dar numai ca actor. Accepta cîte un rol, de cele mai multe ori insignifiant, nedemn de anvergura talentului său şi de exigenţele sale intime. Juca cîte un Cagliostro sau César Borgia în filme de duzină, accepta compromisurile, lucid, fără iluzii. Era preţul pe care-l plătea, tichetul de intrare în studiouri, care-i dădea posibilitatea să trăiască, din nou, viaţa secretă a platoului, tensiunea clipei unice în care, prin vuietul pregătirii pentru filmare, se făcea auzit ireductibilul strigăt: „Motor!". Într-un interviu acordat BBC, tîrziu, în 1982, mărturisea: „Accept rolurile care mi se oferă ca să am din ce trăi. Dacă îţi finanţezi de unul singur filmele pe care doreşti să le faci, trebuie să-ţi agoniseşti banii, într-un fel sau altul. Eu ştiu că ei mă închiriază tocmai atunci cînd au un scenariu prost, ca să mai spele ruşinea cu numele meu. Ce vreţi să fac? De fiecare dată cînd accept un astfel de rol sînt conştient că ştirbesc ceva din personalitatea actorului din mine...".

Dar asemenea contracte îi aduceau, cum singur spunea, nu numai „ştirbiri", ci şi bani pe care-i strîngea avar în aşteptarea clipei cînd aveau să fie suficienţi pentru a-şi finanţa următorul film independent. A avut, de-a lungul întregii vieţi, o sumedenie de proiecte care abia aşteptau să vadă lumina, premeditase o mulţime de noi „aventuri" artistice, în absenţa cărora nici nu-şi putea concepe existenţa. Proiecte de care industriaşii filmului american nici nu doreau să audă. Pentru ei, Orson Welles era un tip definitiv terminat. „Dacă filmele mele ar fi adus beneficii uriaşe, mi s-ar fi iertat totul!", a spus odată. Dar în ochii producătorilor nu era decît un scandalagiu lipsit de rentabilitate, o cantitate neglijabilă. Comercianţii nu-l puteau aprecia pe Welles-poetul, nu puteau înţelege ceea ce el încercase, mereu, să le explice:

> Filmul poate fi cu adevărat bun doar atunci cînd camera de luat vederi devine ochiul unui poet. Cei care vînd filme cred că nu poeţii fac să se vîndă biletele de cinematograf. Ei nici nu bănuiesc cît de îndatorat le este poeţilor limbajul cinematografului. Fără ei, rezerva de „cuvinte" a filmelor ar fi prea limitată ca să mai poată fi pe placul spectatorului. Echivalentul unei gîngăveli puerile nu l-ar putea constrînge să scoată banul din buzunar. Fără acoperirea poeziei, cinematograful ar fi rămas o simplă curiozitate tehnică...

Patronii probabil că ştiau şi ei, măcar parţial, aceste adevăruri. Dar, din punctul lor de vedere, poetul îşi făcuse datoria, poetul putea pleca. Cruzimea pragmatismului acţiona însă prematur. Încă nu izbutiseră să-l înmormînteze! După pauza care i-a fost impusă, poetul care trebuia să facă film aşa cum trebuia să respire şi-a regăsit echilibrul. A părăsit ingratul Hollywood, a părăsit America şi a găsit colţuri de lume mai ospitaliere în Europa, şi chiar în Africa. Dar fiecare film pe care-l putea face, după trei-patru ani de acumulări financiare, era recompensa unor considerabile eforturi şi sfîşietoare abdicări. Aproape jumătate dintre filmele începute nu le-a putut duce la capăt, la unele întorcîndu-se, cu îndîrjire, peste ani. La *Don Quijote*, de pildă, a început lucrul în 1955, l-a reluat în 1957 şi a mai lucrat la el sporadic între 1966 şi 1971. Nu putea găsi mijloace pentru a-l desăvîrşi, deşi devenise, între timp, celebru, un clasic în viaţă al ecranului, prin cele cîteva capodopere pe care izbutise să le ducă la capăt... împotriva tuturor!

În 1972 a acceptat să acorde un interviu televiziunii franceze. I se asigurase, în persoana Jeannei Moreau, o fermecătoare interlocutoare şi, în atmosfera agreabilă a unui dejun, părînd a nici nu lua în seamă camerele abil disimulate, marele cineast îşi evoca începutul. O făcea aşa cum li se întîmplă îndeobşte celor „ajunşi", cu binevoitoare ironie în raport cu candorile şi iluziile tinereţii. Părea pe deplin împăcat cu destinul său. Declarase cu şapte ani în urmă, tot în Franţa: „Am avut, mai întîi, noroc ca nimeni altul, apoi m-a urmărit cea mai teribilă neşansă din lume. De ce m-aş plînge, însă? Asta face parte din ordinea lucrurilor. Trebuia să plătesc pentru cea mai mare şansă din istoria cinematografului".

Aşadar, în faţa camerelor de televiziune, voluminosul personaj evoca elanul unic în care ridicase monumentalul *Kane*, povestea despre bătălia care s-a încins atunci, despre patimile dezlănţuite şi despre defecţiunea celor lipsiţi de caracter, despre filme pe care apucase doar să le înceapă, fără a le mai desăvîrşi, sau despre altele, la care visase, dar pentru care nu i-au ajuns mijloacele. Se simţea, fie şi în această domoală confesiune, setea încă nestinsă de a crea, faptul că dacă n-ar fi întîmpinat rezistenţe aberante ar fi putut lăsa în urmă-i măcar de două ori mai mult decît izbutise şi că, fără complexul de neîncredere întreţinut în mod artificial în juru-i, cu mai multă libertate de mişcare, calitatea operei sale ar fi fost şi mai ridicată. Filmele nu se pot face pentru sertar, precum poezia şi romanul, şi nici pentru atelier, asemenea picturii; dacă nu poţi plăti echipa cu sute de colaboratori, cînd nu există utilajele de milioane, cînd lipsesc mijloacele materiale şi accesul la săli de proiecţie, nu mai există nici film.

În faţa milioanelor de spectatori francezi, Orson Welles povestea ce i se întîmplase cu 30 de ani în urmă, cînd i-a fost vîrît călu-şul în gură, cînd – în cea mai bună perioadă a tinereţii – fusese ani în şir redus la tăcere. Şi erau tocmai anii în care n-ar fi ostenit să îndrăznească – mereu şi mereu ar fi îndrăznit! Istorisea toate acestea în felul său colorat, împestriţat cu vorbe de duh, cu izbucniri de rîs complice, cînd, dintr-odată, fără ca nimeni să se aştepte la aşa ceva, vocea i s-a stins şi rîsul i s-a frînt într-un suspin profund. Şi omul acesta, pe care profesia şi viaţa îl obişnuiseră să fie întotdeauna stăpîn pe sine, a trădat, o clipă, fulgerarea durerii din adînc. În seara aceea, martorii oculari – şi erau multe milioane pe primul program al televiziunii franceze – au descoperit în colosul din faţa lor, în artistul deplin realizat, cel-mai-talentat, cel-mai-mare, genialul, clasicul, un om atît de adînc şi de incurabil rănit încît nici după trei decenii nu se tămăduise încă.

Orson Welles suspina ca un copil după „cel mai frumos trenuleţ mecanic dăruit vreodată unui băieţaş", care-i fusese refuzat tocmai cînd învăţase să-l mînuiască mai bine. Pedepsit pentru „nebuniile", pentru „poznele" sale, a trebuit să aştepte pînă tîrziu,

după război. „Crescuse", „se maturizase", s-a ocupat, prudent, de Shakespeare şi de Kafka în ecranizări prestigioase, de un baroc monumental, avusese succes, îşi cîştigase publicul, a smuls ovaţii criticii... Numai că, între timp, pierduse un lucru după care tînjea nemărturisit, precum Charlie Kane după săniuţa copilăriei sale: pierduse avîntul tinereţii...

Epilog

„E zi, e noapte, bate-un ceas.
Zilele trec... Eu am rămas!"

Guillaume Apollinaire

Singurul care părea să fi avut ceva de cîştigat în urma nefericitei cariere a filmului *Cetăţeanul Kane* era Herman Mankiewicz. Evenimentele îl scoseseră din nou la lumină şi, proaspăt laureat al Academiei, se aruncase în curentul producţiei hollywoodiene. Era din nou solicitat, lucra, cîştiga bine, dar scenariile sale din această epocă, deşi vădesc prezenţa în actualitatea americană atît de caracteristică lui Mankiewicz, nu mai au acelaşi spirit polemic, aceeaşi forţă satirică sau poate că le lipseşte marele regizor, omul care să întrevadă dincolo de cuvînt valenţele imaginii.

Şi, pe lîngă asta, dramaturgul continua să fie un inegalabil performeur al ghinionului. Fără să fi mişcat un deget, Hearst s-a trezit, în 1943, cu o pradă la care nici nu spera. Dopat, ca în atîtea alte rînduri, cu alcool, Mankiewicz se reîntorcea la domiciliu, cînd, chiar în faţa vilei lui Marion Davies, reflexele sale de conducător auto n-au mai funcţionat. A ciocnit un vehicul mic, la volanul căruia se afla soţia ilustrului compozitor american Ira Gershwin, Leonore. Doamna cu pricina n-a fost decît uşor rănită la cap, dar accidentul s-a petrecut chiar în faţa casei lui Marion. Din ea a ieşit, imediat, un bărbat necunoscut lui Herman – redactorul-şef al cotidianului de mare tiraj *New York Herald*, aflat în acel moment într-o şedinţă de instructaj la patronul său. La auzul zgomotului, Hearst îl trimisese

să afle despre ce e vorba. După ce i-a ascultat raportul, patronul a trecut, fulgerător, la acţiune...

Inconştient, dar stăpînit totuşi de o umbră de îngrijorare, Mankiewicz şi-a continuat drumul. Soţia sa, Sara, a încercat apoi să repare ce se mai putea. Şi-a expediat bărbatul, cu un imens buchet de flori, la soţii Gershwin. Cînd Herman trecu, şovăitor, pragul casei Gershwinilor, sala de primire a acestora era plină de lume. Printre curioşi foiau reporterii care anchetau, luau instantanee, vînau pitorescul. Autorul accidentului picase tocmai la timp!

Obsedat, cum era, de îndatorirea sa de a cere scuze, Mankiewicz n-a mai remarcat nimic în jur. Aflînd că Leonore se retrăsese în iatacul ei de la etaj, a urcat ţeapăn scara, urmărit de flashurile reporterilor. Intrînd însă în dormitor, a rămas, dintr-odată, cu privirea ţintă undeva deasupra capului gazdei, acoperit de un voluminos bandaj. „Ia uite!", făcu încîntat. „Avem şi noi unul acasă, dar parcă mai reuşit!..." Văzuse pe perete un Chagall şi nu pricepea în ruptul capului de ce, după efortul său de amabilitate, scuzele de rigoare rămăseseră fără efectul scontat.

Pentru ziarele lui Randolph Hearst, insignifiantul incident deveni, în următoarele patru zile, subiect de primă pagină, cu titluri grase folosite, îndeobşte, pentru evenimente de interes naţional. Oamenii lui Hearst îl acuzau pe neîndemînaticul automobilist nici mai mult, nici mai puţin decît de premeditare, de act criminal. Şi, pentru a-şi izola adversarul, Hearst lărgea ca de obicei orizontul atacului, făcînd din banala întîmplare pretextul unei zgomotoase campanii împotriva vieţii destrăbălate duse de colonia de cineaşti a Hollywoodului. Din nou se făcu gol în jurul lui Mankiewicz, din nou nu mai găsi slujbă în industria al cărei protagonist şi promotor fusese pînă nu demult. Dar chiar să i se fi oferit de lucru, de unde ar mai fi putut dobîndi bătrînul om de condei, încolţit de scribii mărunţi şi umilit de neputinţa de a le riposta, resursele de încredere în sine şi forţa de concentrare fără de care nu poate exista muncă de creaţie?

Ceva mai tîrziu, pe cînd turna *Othello* în Maroc, Welles se trezi citat în faţa viceconsulului Statelor Unite la Casablanca. Era acuzat

de plagiat! Un anume Ferdinand Lundberg, autorul unui volum intitulat *Imperiul lui Hearst*, îl învinuia, la şase ani de la premiera lui *Kane* că... i-ar fi furat subiectul! Welles a negat, din nou, orice corespondenţă între Hearst şi eroul filmului său: „N-am făcut şi nu mi-a trebuit vreo documentare în ce priveşte biografia lui Hearst. Întreg filmul a fost scris conform observaţiilor mele personale asupra vieţii...". De fapt, apărarea lui Welles nu părea cu nimic mai întemeiată ca acuzaţia lui Lundberg. Reclamantul a sfîrşit totuşi prin a primi satisfacţie din partea justiţiei americane care a constrîns ghinionista societate RKO să-i achite o despăgubire de 30.000 de dolari.

Răzbunarea lui Hearst era desăvîrşită! Inamicii săi fuseseră, toţi, loviţi, înlăturaţi, compromişi. Cei care îndrăzniseră „complotul" împotriva atotputernicului magnat îşi primiseră pedeapsa cu vîrf şi îndesat. Numai că decrepitudinea îl frustrase pe William Randolph de gustul triumfului. Trecuse de 80 de ani, iar Marion urma să împlinească 50. Cuplul lor încă mai dura, deşi foarte bătrînul protector zăcea imobilizat în pat. Secretarele îl părăseau în timpul nopţii, asistentele medicale aţipeau şi camarada fidelă susţine că îl şi îngrijea, îi asigura şi legătura cu redacţia.

> Adesea, la patru dimineaţa, îmi spunea: „Sună-i pe cei de la *Examiner* şi transmite-le că nu-mi place rubrica de cuvinte încrucişate". El continua să vadă ziarul în întregime, iar eu mă conformam şi le spuneam că sun din partea domnului Hearst. Era absurd, fiindcă nu eram nici ziaristă, nici măcar actriţă, deşi la urma urmelor asta intenţionasem să fiu. Totuşi, îmi place să cred că W.R. se simţea cel mai bine cînd era cu mine. Poate este o îngîmfare din parte-mi, dar ne-am distrat mereu foarte bine. Eu croiam, el lucra. Uneori mai şi conversam. Dar cu cineva care-ţi este prieten şi pe care l-ai îndrăgit de-atîta amar de vreme nici nu mai ai nevoie să discuţi. Spunea: „Ştiu că eşti tînără şi nebunatică. Poate vrei să te distrezi. Dar m-am săturat de lumea din jurul meu. De ce nu încerci să te calmezi? Citeşte o carte, apucă-te de croitorie, fă ceva!". I-am spus că aşa voi face, dar la început mi-a venit greu. Odată cu timpul a venit şi obişnuinţa. Renunţasem la filme, căutam să mă adaptez ideilor sale, dar mă simţeam ca un ponei sau ca un cal care nu fusese tocmai bine antrenat[33].

„Ai să te refugiezi pe o insulă pustie unde-ai să domneşti peste maimuţe!" Welles îi atribuise lui Leland această prorocire a modului în care avea să sfîrşească Kane. Ei bine, un singur lucru n-a putut prevedea: faptul că nici măcar refugiul pe „insula" sa de la San Simeon nu l-a putut satisface pe Hearst, care, în dorinţa unei izolări totale, a început să fie obsedat de construcţia adăposturilor antiatomice. Săpase, după cum îşi aminteşte Marion, un prim adăpost în Lexington Road, ceea ce nu l-a satisfăcut, a mai zidit încă unul sub garaj, iar adăpostul antiatomic de la subsol fu reciclat în... hambar! Dar tot nu era de ajuns. Avea de gînd să mai sape unul sub deal. Lucidă, Marion Davies încercase să-i demonstreze absurditatea îndeletnicirii. „Primul lucru prescris în caz de atac atomic", notează ea, nu fără umor, „era să te bagi sub pat. Apoi, să cobori în goană la parter, ca să stingi toate luminile. Cum puteai să faci atîtea lucruri dintr-odată, şi să te mai şi bagi în adăpost? Şi automobilele, unde să le ascunzi? W.R. dorea să fie pregătit pentru orice. Eu una găseam că cel mai comod şi potrivit lucru era... să te vîri sub pat. Dar nu l-am putut îndupleca. A cheltuit o grămadă cu construcţia unor adăposturi antiatomice înzestrate cu băi luxoase, dar fără ferestre şi fără vreo privelişte cît de cît drăguţă". Marion explica, în mod bizar, obsesia lui Hearst mai curînd prin vocaţia sa de arhitect decît prin spaima pe care i-o stîrniseră experienţele sovietice cu arma nucleară. „Nu s-a temut atît pentru el, cît pentru mine", explica ea în memorii, ceea ce arată în ce măsură îl idealiza pe cel despre care a scris că a fost cel mai generos om din cîţi a întîlnit!

Aşa ajunseseră să-şi petreacă ceasuri şi zile, fiindcă, mai statornică decît Susan, Marion nu l-a părăsit pe bătrînul Hearst. Dormitorul ei era vecin cu cel al lui Randolph, prin zăbrelele uşii remarca cum lumina rămînea aprinsă toată noaptea. „Ai de gînd să te culci odată?", îl întreba. Iar el, împăciuitor, stingea lumina. Dar abia aţipea Marion, că o aprindea iar, rămînînd pe gînduri sau jucînd *Solitaire*. „Avea o mulţime de lucruri de făcut şi o minte fantastică!", conchide doamna de la San Simeon.

Dar poate că nici n-ar trebui să luăm în serios tot ceea ce spune. Ar fi, de exemplu, greşit să-i supralicităm fidelitatea. Se pare că

Hearst rămînea adesea de unul singur în castelul său, în timp ce Marion „se distra", ieşind însoţită de către un falnic ofiţer de marină, căpitanul Horace Brown. Fie că ştia sau nu, ce-ar mai fi putut face Hearst? Cel mult s-o piardă definitiv dacă ar fi ameninţat-o cu „dezmoştenirea". Zilele îi erau, oricum, numărate... Şi cum asta o ştia şi familia, relaţiile dintre Marion şi tinerii moştenitori ai lui Hearst se ascuţiseră. Doamna de la San Simeon istoriseşte un incident elocvent declanşat de o banală operaţie publicitară. În timp ce Hearst era imobilizat, se organizase o petrecere pentru copiii vagabonzi, la care contribuise şi Marion. „Domnul Hearst", notează ea, „ordonase ca întreaga pagină a treia să-i fie dedicată evenimentului". Firește, este mai mult ca posibil ca Marion să nu fi fost străină de decizia magnatului, ceea ce-i şi reproşau tinerii Hearst. „Încerci să conduci ziarul!", i-a spus David Hearst. „A fost îngrozitor!", notează Marion. „I-am răspuns: «Nu!»." El a continuat: „Atunci cine a hotărît asta?", fluturînd acuzator exemplarul din *Examiner*. „Tatăl tău", i-a răspuns. „Încerci să preiei conducerea!" Ea s-a dezvinovăţit: „«Pentru Dumnezeu, dar nu-s decît un biet curier! W.R. dă comanda, iar eu o transmit telefonic. Dacă ai vreo obiecţie, n-ai decît, spune-i-o tatălui tău.» David mă învinuia că am ajuns să monopolizez ziarul pentru propria mea publicitate. N-am auzit ceva mai stupid! Începea să semene cu uzurparea unei feude. Ei ştiau bine că ceva se petrecea sus, altfel n-ar fi îndrăznit să-mi vorbească aşa".

„Ceva" se întîmpla într-adevăr „sus". Cel care fusese Randolph Hearst, ambiţiosul şi neobositul, era într-un inevitabil proces de degenerescenţă biologică. Deşi dorea să ţină frîiele pînă la ultima suflare, era din ce în ce mai neputincios. „În noaptea din ajunul morţii sale, holul era iluminat orbitor şi musafirii produceau un vacarm îngrozitor. Eram furioasă. Am ieşit şi i-am rugat să coboare în salonul de jos. Pînă în ultima sa clipă, W.R., care dorise mereu o viaţă paşnică, liniştită, a fost torturat de oameni. Erau acolo şapte surori medicale care dădeau, toate, sfaturi, spunîndu-mi: «Asta nu trebuie să faci. Trebuie să faci asta!». Veniseră şi cei de la ziar şi n-a mai fost chip să-i evităm. N-am avut cum să-l ajut..."

Era şi greu de ajutat. Fiindcă Randolph Hearst n-a murit „romantic", pradă unui atac de cord căruia i-ar fi cedat inima sa mare, ci pur şi simplu din lăcomie. Mîncase prea mult! A murit de indigestie...

Pe scurt, la 14 august 1951, tîrziu în noapte, la San Simeon s-a stins o lumină... Marion aţipise la ea în cameră, după ce îl veghease nopţi în şir. Cînd s-a deşteptat, afirmă ea, W.R. nu mai era acolo! „Cînd am întrebat de el", le-a relatat ziariştilor, „mi s-a spus că a murit. Corpul său dispăruse... asta-i! Bătrînul plecase... Mi s-a spus că băieţii săi veniseră să-l ridice imediat ce au aflat că s-a stins. Rămăsesem singură! Vă daţi seama ce mi-au făcut? Mi-au luat lucrul care-mi aparţinuse. Devenise o parte din mine. Îl iubisem 32 de ani în şir şi ei mi-l luau într-o noapte. Nu m-au lăsat nici măcar să-mi iau adio!".

Declaraţiile publice ale lui Marion sînt înduioşătoare şi, la drept vorbind, credibile. Cu excepţia unui singur detaliu: cum de-au aflat moştenitorii lui Hearst înaintea fidelei sale Marion despre moartea bătrînului, din moment ce ea îl veghea din camera alăturată? Dar toate aceste semne de întrebare nu au nici o legătură cu ceea ce a urmat: funeralii de proporţii naţionale, pagini îndoliate ale ziarelor, titluri care se confruntau polemic încercînd să capteze, în cîteva cuvinte, misterul unei existenţe, montaje de actualităţi reconstituind traiectul vieţii lui William Randolph Hearst. Şi, îndărătul acestui grandios spectacol public, surda luptă pentru succesiune. Fiindcă, după înmormîntare, a început încăierarea dintre familie şi intrusă! La cîteva zile după funeralii, avocatul lui Marion îi informa pe executorii testamentari ai lui Hearst că între cei doi exista o înţelegere scrisă potrivit căreia doamna Davies avea drepturi asupra a încă 170.000 de acţiuni ale trustului de presă peste cele 30.000 despre care se ştia că dispune. Era mai grav decît s-ar fi putut crede. Cu 200.000 de acţiuni, Marion ar fi dispus de majoritatea valorilor şi, implicit, de controlul absolut asupra celei mai mari reţele a presei americane. În faţa rezistenţei îndîrjite a familiei, intrusa a acceptat un compromis, obţinînd o substanţială despăgubire în dolari...

Era şi timpul, fiindcă avea mare nevoie de bani. Cea pentru care verigheta nu însemna nimic, cea care declara, înţeleaptă, că „iubirii nu-i trebuie neapărat inel de însoţire!" îşi putea rezolva, în sfîrşit „situaţia civilă". La 54 de ani, după numai unsprezece săptămîni de la dispariţia sfîşietoare a „celui pe care-l iubise neîntrerupt timp de 32 de ani" şi pe care-l simţea „parte din ea", presa anunţa oficierea căsătoriei dintre domnişoara Marion Davies şi chipeşul căpitan de marină Horace G. Brown.

Cu ce zîmbet sardonic trebuie să fi urmărit spectacolul, din vila părăginită care-i adăpostea bătrîneţea prematură, Herman Mankiewicz. Totul se petrecea, parcă, în conformitate cu prologul filmului pe care-l turnase demult, atît de demult, cu băiatul acela plin de har şi strălucite promisiuni numit Orson Welles. Suferise mult, în anii din urmă, urmărit de simbriaşii puternicului său duşman, demoralizat de inegalitatea duelului la care era constrîns. După dispariţia lui Hearst, încerca, din nou, să trăiască fără teama de a fi atacat în orice moment şi la orice tentativă de a ieşi în lumină. Ostenise însă. La 54 de ani se simţea tot atît de lipsit de puteri pe cît fusese Hearst la aproape 90. Lucra sporadic, dar mai lucra. În 1952, scrisese un scenariu intitulat *Splendoarea din Saint Louis*, mai avea şi alte proiecte, dar, în primăvară, la 5 martie 1953, cel care fusese Herman Mankiewicz era condus pe urmele celui care fusese Randolph Hearst. Evident, fără fast şi onoruri, înmormîntarea fără ecou a unui om înmormîntat încă din timpul vieţii...

Supravieţuise Marion, proaspăta mireasă. Căsnicia ei nu era dintre cele mai fericite, fără a se ajunge însă la divorţ. Şcoala vieţii o învăţase pe doamna Brown să fie statornică. Numai că, adesea, se întîmpla ca certurile „tinerilor însurăţei" să treacă de zidurile izolatei lor vile. Erau, de altfel, singurele evenimente prin care Marion, răsfăţata de odinioară a ziariştilor, putea să mai atragă atenţia opiniei publice. Nu mai juca de mult, de aproape 20 de ani, se resemnase cu preocupările ei de om de afaceri, chivernisindu-şi, prevăzătoare, capitalul investit în industria spectacolelor. Ziarele nu mai vorbeau de ea, nici măcar cele ale lui Hearst. Chiar Louella Parsons, care continua să-şi exercite cu brio profesiunea de cumătră

colportoare de bîrfe şi cancanuri, părea s-o fi uitat complet pe cea graţie căreia parvenise în publicistică...

În mod cu totul neaşteptat şi-a amintit însă de Marion rivala de altădată a Louellei, Hedda Hopper, cea care, în vîlvătaia războiului din 1941 dintre trustul Hearst şi RKO, trecuse de partea lui Orson Welles. Într-o emisiune difuzată la 9 ianuarie 1960 şi intitulată *Acesta este Hollywoodul meu*, Hedda Hopper, însoţită de camerele TV, întreprindea o vizită în eleganta vilă din Beverly Hills a lui Marion Davies. Publicul avea să fie întîmpinat acolo de către o gazdă fermecătoare, plină de distincţie. Arta grimeurilor o întinerise, arăta aproape ca în filmele anilor '30 şi Marion, care simţea asta, evolua sprintenă şi plină de graţie prin faţa obiectivelor. „Niciodată n-a fost mai frumoasă!", ar fi putut exclama, mîndră de perspicacitatea ei, Louella.

După ce, într-un tîrziu, tehnicienii şi-au strîns aparatele, iar ziarista şi-a luat, afectuoasă, rămas-bun, Marion a rămas singură în vila-i somptuoasă şi pustie. La miezul nopţii, Hedda i-a mai auzit o dată vocea: „Cum să scap de tencuiala de pe obraz?", o întreba Marion, neobişnuită cu substanţele incomode ale machiajului pentru televiziunea în culori. Singură, la miezul nopţii, faţă în faţă cu ea însăşi, în acel ianuarie în care împlinea 63 de ani, după ce-şi scuturase chipul de stratul iluzoriei întineriri, se va fi cercetat, întunecată, în ochiul de gheaţă al oglinzii. Era oare mulţumită de sine, satisfăcută de spectacolul pe care-l oferise? Doar ea ştia teribilul secret: că trupul îi era istovit nu numai de bătrîneţe, ci şi de boală. De un an, lung cît un secol, se împotrivea unui cancer care eroda irezistibil, devorată adînc, sfîşietor, lucid, ştiind cît îi sînt zilele de numărate... – şi putuse totuşi juca în faţa camerelor televiziunii comedia vivacităţii, a unei retrageri senine şi demne. Datoria actorului este să insufle curaj şi încredere în viaţă semenilor săi! Fusese ultimul spectacol al lui Marion, ultima ei ieşire la rampă. La 23 septembrie 1961 avea să sfîrşească şi ea, într-o lume înstrăinată care n-o mai ţinea minte şi n-o mai vorbea nici măcar de rău...

Tuturor le-au supravieţuit însă Welles şi gloria debutului său cinematografic. Mi-l amintesc, aşa cum l-am văzut, cu un an înainte

de a se stinge, într-o înregistrare video, printre viitorii cineaşti, studenţii de la IDHEC-ul parizian. Era mai viu ca oricînd! În ziua anterioară, jurnalele televiziunii franceze transmiseseră ceremonia decorării sale ca ofiţer al Legiunii de onoare, ordin înmînat de însuşi preşedintele Mitterrand. Pentru tineri era un personaj fabulos, coborît din cartea de istorie a cinematografiei. Şi tocmai această barieră n-o dorea!

„Îmi căutaţi, desigur, rozeta de la rever", a surîs, scoţîndu-şi în evidenţă butoniera neprihănită. „Ce să fac? Stofa vestonului a fost prea tare. N-a pătruns!", şi-a scuzat, maliţios, nonconformismul. Şi a continuat cu o bruscă gravitate: „N-am vrut să vin aici, printre dvs., ca un clasic covîrşit de onoruri. Mă aflu, dimpotrivă, ca un profesionist printre viitorii săi colegi. V-aţi pregătit, cu siguranţă, să puneţi întrebări. Nu veţi avea ocazia. Cel care va pune întrebările voi fi eu!", a hohotit mefistofelic invitatul, fîlfîindu-şi barba deasupra microfonului. Vorbea în engleză, traducerea simultană fiind asigurată de un tînăr redactor al televiziunii. Dar nimeni nu părea a simţi bariera limbii, conversaţia se închega spontan şi fluent, pentru că animatorul ei ştia precis unde dorea să ajungă. O conducea ca un regizor! Prima întrebare a aruncat-o candid:

> Toţi cei de faţă speră că vor lucra în cinematograf? [Era evident că aşa stăteau lucrurile.] M-ar interesa însă şi cîţi dintre dvs. doresc să fie altceva decît regizori? Rog să se răspundă prin ridicare de mînă... [Nici un braţ nu s-a ridicat. Toţi se doreau creatori. Ca Orson Welles!] Păcat. E bine să ştiţi că în cinematograf există profesii la fel de pasionante ca cea de regizor, numai că ele dau mai puţină bătaie de cap.

Ochii pătrunzători ai lui Welles îmbrăţişau sala din ce în ce mai încălzită în timp ce rafala întrebărilor continua:

> Cîţi dintre cei aflaţi aici se consideră angajaţi din punct de vedere politic?

Într-un tîrziu, s-au ridicat timid trei mîini. Welles a aşteptat răbdător ca un al patrulea braţ să-şi înfrîngă şovăiala, apoi a numărat lent convingerile politice, trăgînd de timp în speranţa că se va mai

ivi vreun temerar care să-şi recunoască angajarea. Cînd s-a convins că „scorul" nu mai are şanse să se modifice, a izbucnit bilingv în amuzamentul sălii:

> *Only four? Quelle changement!* [Şi, după ce comentariile din sală s-au mai potolit, a lansat o nouă întrebare derutantă.] Cîţi dintre dvs. au în vedere să facă filme pentru plăcerea publicului, să lucreze în domeniul divertismentului?

Chestiunea a produs rumoare, viitorii cineaşti pîndindu-se întrebător unii pe alţii, ba s-au auzit chiar şi murmure de protest. Într-un tîrziu, două braţe au îndrăznit să se declare. „Doar doi!", a exclamat examinatorul, deşi evident satisfăcut că prevăzuse răspunsul. Şi cu un zîmbet perfid, zîmbetul lui Falstaff din *Clopotele de la miezul nopţii*, atunci cînd îşi pune în dificultate adversarii, şi-a aruncat riposta, ca o directă, într-un obraz surprins fără gardă:

> Să înţeleg din asta că majoritatea celor de faţă intenţionează să realizeze doar filme grave, plicticoase şi lipsite de mesaj?

După un moment de adîncă perplexitate, sala a răbufnit într-o explozie de proteste. Deasupra tuturor, o fată îşi vîntura, retoric, pletele ca un drapel, proclamînd că între filmul fără mesaj şi cel de divertisment există încă o infinitate de alternative. Precum un Iuppiter Tonans, Welles a contemplat satisfăcut hărmălaia pe care o stîrnise şi a dominat-o apoi, autoritar, printr-o nouă intervenţie imprevizibilă:

> Vă propun să păstrăm un moment de reculegere! [a strigat în microfon. În sală, furtuna a fost copleşită de liniştea plină de curiozitate. Murise cineva? Iar Welles a continuat flegmatic.] Vă propun un moment de reculegere în amintirea celui care a fost şi rămîne Jean-Baptiste Molière care ştia să nu fie plicticos şi nici facil, fără să se ruşineze de mesaj, nici de divertisment.

Şi, minune! Un tunet de aplauze i-a covîrşit vorbele. Publicul nu mai avea ce să facă, se descoperea în faţa memoriei marelui

autor de „divertismente". Acesta a fost momentul în care am simţit că invitatul dispunea, după plac, de auditoriul său. Pînă atunci îl primiseră cu stimă pe autorul antologicului *Kane*; din acest moment îl respectau ca pe un temerar adversar de idei şi care mai avea şi dreptate. Iar Welles marca, nemilos, punct după punct. Mărturisirea unei studente că un an întreg nu făcuse decît analiză semiologică a unor opere – ce-i drept! – celebre i-a stîrnit o nouă izbucnire de vehemenţă:

> Cinematograful contemporan e înăbuşit de intelectualism! Un realizator nu trebuie să fie intelectual, ci inteligent, fiindcă intelectualul e inamicul oricărei creaţii vii... [Abia dezmeticiţi de sub ghilotina unui paradox atît de insolit într-o epocă în care cinematografului dezmoştenit de poezie pare că nu i-a mai rămas, drept consolare, decît orgoliul intelectualităţii, că invitatul lansa deja o altă provocare.] Nu învăţaţi nimic ca la şcoală! Dacă vedeţi că nu se poate altfel, cereţi o cameră de filmat şi descurcaţi-vă singuri!

Poate că, în acest moment, se referea chiar la primii săi paşi în studiourile RKO, la propria tinereţe insolentă, la ceea ce îi plăcuse, de atunci, să denumească „inocenţa creaţiei". Şi le-a repetat tinerilor un lucru pe care-l mai afirmase cu alte cuvinte: „Diferitele tehnici cinematografice pot fi predate în şcoală aşa cum poţi preda şi principiile gramaticii sau retoricii. Ceea ce nu se poate însă preda este arta scrisului. Şi regia de film seamănă nebănuit demult cu scrisul".

Ne aşteptasem, cu toţii, la cîteva confesiuni nostalgice despre începuturile marelui meşter în ale „scrisului" cinematografic şi am găsit, în locul lor, cu totul altceva, o gîndire vie, plină de îndrăzneală, a unui mare artist care, aruncînd miturile deoparte, evalua lucid şi profund arta modernă a imaginii. Era o şansă unică în formarea viitorilor cineaşti şi pentru noi, ceilalţi, un adevărat turnir al ideilor, un spectacol unic şi fascinant. La fel de fascinant ca însuşi destinul filmului *Cetăţeanul Kane*.

Pătimaş conceput de Mankiewicz, realizat cu strălucire şi clocotitoare energie de către Welles, filmul pentru care George Schaefer îşi sacrificase cariera, înăbuşit vremelnic de nemărginita putere a

lui Hearst, a fost proclamat încă din 1962, printr-un referendum istoric al revistei britanice *Sight & Sound*, „cel mai bun din toate timpurile". Primul între primele zece filme din istoria cinematografiei, e adevărat, în clasamente realizate în străinătate, fiindcă în spaţiul cinematografiei hollywoodiene, abia în 1998, un referendum organizat de Institutul de Film American avea să-i recunoască primul loc. Toate aceste onoruri şi preţuiri veneau, ca totdeauna în raport cu marile valori, tîrziu. Cincizeci de ani îi trebuiseră filmului pentru a se înălţa în vîrful piramidei. Ştim că valorile bursei cinematografiei sînt la fel de instabile ca ale oricărei alte burse. Ştim că gusturile mai evoluează, că favoriţii mai schimbă locurile, că şi clasicii sînt reconsideraţi. Dar dincolo de jocul neprevăzut al clasamentelor, orice valori ar veni să completeze, pe viitor, topul celor zece, *Kane* va emoţiona, mereu, prin curajul său civic, prin profunzimea şi obiectivitatea analizei, prin libertatea expresiei artistice, prin bogăţia de limbaj care a sintetizat, armonios, întreg arsenalul de mijloace cinematografice, atunci, la cumpăna secolului.

Şi iată cum acest *Kane*, hulit şi lăudat peste măsură, aşa cum s-a întîmplat mereu şi pretutindeni cu operele şi oamenii care au sfărîmat tipare şi inerţii, a ajuns pe creasta valului. Trec anii, alte şi alte generaţii îl descoperă pe ecranele televizorului sau în cinemateci, sînt priviri încercate de alte imprevizibile şi inedite experienţe istorice, priviri ingenue care pot totuşi descifra în efigia imaginii cum se împleteşte ceea ce a fost trăit cu adevărat cu ceea ce e rodul înaltei plăsmuiri a închipuirii. Dincolo de umbrele tot mai şovăitoare, li se dezvăluie, învălmăşite, vieţi fictive şi reale, Hearst şi Mankiewicz, Kane şi Leland, Schaefer şi Marion, Thatcher şi Susan, chipuri ce se contopesc într-un unic tablou, încît nici nu mai ştii cine a trăit cu adevărat şi cine-i rodul fanteziei, creatorii devenind la rîndu-le, protagoniştii unui dramatic spectacol.

Şi în faţa acestei eterne comedii umane peste care s-a lăsat cortina şi s-a aşternut uitarea trăieşte, mereu, incandescenţa unor întrebări: la ce bun zbuciumul? Ce a lăsat în urmă-i deşarta micime omenească? Ce s-a ales din mirajul castelelor de calif şi al viselor de stăpînitor? Dar, ridicînd privirea spre ecran, dobîndim, dimpotrivă,

certitudinea că *totul* s-a păstrat, totul, patimi şi amăgiri, iubiri şi ingratitudini, invidii şi gelozii, uri neînduplecate şi trădări de neiertat, ardoarea revoltei şi umilinţele înfrîngerii, remuşcarea sfîşietoare şi zaţul rece al resemnărilor, toate trăiesc o viaţă nouă şi nepieritoare acolo, sus, în imaginea de pe pînză. Dar totul a căpătat o nouă realitate, s-a convertit în artă, emoţie şi mărturisire, totul s-a revărsat în straniul fluid poetic al acelor strigăt şi şoaptă, geamăt şi scrîşnet care comprimă, în două silabe, cu miraculoasă forţă de sugestie, întreg misterul unei existenţe:

ROSEBUD

Speranţa
(*L'Espoir/Sierra de Teruel*)

de André Malraux (1901-1976)

Spania-Franţa, 1945. *Regie*: André Malraux. *Asistent de regie*: Denis Marion. *Scenariu*: André Malraux, Denis Marion, Max Aub, Boris Peskin. *Operatori*: Louis Page, André Thomas, Manuel Berenguer. *Muzică*: Darius Milhaud. *Distribuţie*: republicani localnici alături de José Sempere (Pena), Andrés Mejuto (Muñoz), Julio Peña (Attignies), José María Lado (ţăranul).

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Debutul unui „mitoman"

La sfîrşitul anului 1937, an în care francezii îşi trăiseră primele lor concedii plătite, descoperind bucuria vacanţei lipsite de griji şi a săptămînii de lucru de 40 de ore (consecinţe ale politicii sociale a Guvernului de Front Popular), buna lor dispoziţie a fost pusă la încercare de o carte insolentă. Un roman care îndrăznea să vorbească – şi, poate, „să vorbească" e impropriu spus, fiindcă lansa mai curînd un strigăt de alarmă! – despre încercarea prin care trecea un alt „Front Popular", despre incendiul din vecini. Ce lipsă de tact să descrii ororile războiului civil unor oameni care abia acum începeau să guste din dulceaţa vieţii!...

Speranţa – aşa se chema romanul – constituia o evocare în tonul reportajului a unor episoade ale conflagraţiei ce devastase Spania şi – în egală măsură – o ilustrare a permanenţelor filosofice caracteristice lui André Malraux: condiţia umană, atitudinea individului confruntat cu moartea, fraternitatea virilă. Cartea înfăţişa dialectica revoluţiei, cu începutul ei, cînd elanul, de o admirabilă tensiune eroică, se dovedeşte incapabil în faţa forţei oarbe, bine organizate, etapă a „iluziei lirice" – cum fericit o denumea autorul – destrămate de repetatele şi salutarele înfrîngeri. Salutare? Da, fiindcă stimulau organizarea unei adevărate armate populare, disciplinate, eficace!

Volumul, care se citea pe nerăsuflate, ridica totuşi probleme grele criticii, fiind dificil de catalogat. Roman să fi fost? Cu bunăvoinţă, ai fi putut descoperi o linie epică ce unea episoadele despre lupta unor partizani izolaţi şi a unei escadrile republicane. Între ele mai erau, însă, patetice reportaje ale bătăliei de la Guadalajara, unde, în martie 1937, corpul expediţionar fascist italian fusese distrus, înflăcărate pledoarii despre dreptul la viaţă al Republicii Spaniole, o colecţie pestriţă de portrete umane şi o însăilare nesfîrşită, dar pasionantă de controverse privitoare la rolul intelectualului în revoluţie, adesea întretăiată de aforisme pătrunzătoare:

„Prima datorie a unui şef revoluţionar este de a fi iubit fără a seduce..." sau:

„Cuvîntul *Partid* înşală [...]. Un Partid seamănă mai mult cu un caracter în acţiune decît cu o idee..." sau:

„— Ce poate face mai bun din viaţa sa un om?

— Să transforme în conştiinţă o experienţă cît mai amplă cu putinţă...".

Acest ultim dialog reflecta direct unul dintre procedeele fundamentale ale scriitorului care revenea obsesiv la temele odată enunţate, în lumina unor noi şi noi experienţe.

Amplă frescă a războiului modern, *Speranţa* nu-şi menaja cititorul, descriindu-i-l înspăimîntător în ororile sale, dar justificîndu-l, în acelaşi timp, prin fraternitatea revoluţionară.

„O carte admirabilă şi atît de prost apreciată...”

Era greu de spus dacă André Malraux, care marca sfîrşitul anului literar 1937 cu un scandal de asemenea proporţii, era comunist, cum îl „acuzau” unii, sau anarhist, cum îl invectivau alţii. Unica „angajare” declarată a scriitorului părea singulara sa luciditate. Paginile sale constituiau o meditaţie de o neobişnuită autonomie în idei, în care cititorul, supus unei adevărate canonade de argumente divergente, îi asculta ba pe socialişti, ba pe naţionaliştii catalani, ba pe catolici, comunişti sau anarhişti – întreagă această masă atît de eteroclită din punct de vedere ideologic unită, totuşi, cu mîinile goale, împotriva tancurilor şi avioanelor lui Franco, a tehnicii ucigaşe a lui Hitler şi Mussolini, să apere – ce? O Republică? O Democraţie? O Revoluţie?

Ce-i determinase pe aceşti oameni să-şi părăsească tihna familiilor, ocupaţia, unii chiar patria, ce-i împinsese să ia o armă în mînă? Ce-i adunase pe aceşti străini sosiţi din patru colţuri de lume sub soarele ucigător al Guadalajarei? („...polonezi bătrîni cu mustăţi nietzscheene şi tineri cu mutre de film sovietic, nemţi cu capul ras, algerieni, italieni care păreau spanioli rătăciţi printre internaţionali, englezi mai pitoreşti decît toţi ceilalţi, francezi care semănau cu Maurice Thorez sau cu Maurice Chevalier [...] şi, pentru întîia dată pe lume, oameni de toate naţiile, amestecaţi în formaţie de luptă, cîntau «Internaţionala»!”). Dar, ascultîndu-i, un bătrîn colecţionar de artă distingea în freamătul vocilor lor „un imn al speranţei intonat de orbi”! Putea fi acesta punctul de vedere al unui scriitor angajat? Era de conceput existenţa unor „mercenari de stînga”?

Din punct de vedere ideologic, cartea lui Malraux nu avea integritate, refuzînd odată cu „iluziile lirice” şi soluţiile dialecticii istoriei. Era cartea unei înverşunate tentative de luciditate care, fără să împingă spre un scepticism dezarmant, era, dimpotrivă, declarat antifascistă.

Caracterul combativ al cărţii a fost şi cel care a provocat îndîrjirea criticii, mai ales în presa de dreapta:

„Vulnerabilitatea volumului este de a se prezenta cititorului ca o operă de propagandă comunistă..."[1] – scria *Le Figaro*, reproşîndu-i lui Malraux că nu era decît un „perfect apologet al cauzelor pe care le îmbrăţişează...". Apologia de acest tip era ultimul lucru care-i putea fi imputat. Eroii *Speranţei* nu erau „fără teamă şi prihană"; dimpotrivă, scriitorul le dezvăluia, înverşunat, defectele, uneori viciile, dar – nota el: „oamenii uniţi, în acelaşi timp, prin speranţă şi prin acţiune se înalţă, ca şi oamenii uniţi prin iubire, spre tărîmuri la care n-ar putea răzbate singuri. Totalitatea unei escadrile are mai multă noblețe decît aproape toți cei care o alcătuiesc..."[1]. Faptul era remarcat de un alt recenzent, René Lalou, care în prestigiosul periodic *Les Nouvelles littéraires* susținea că *Speranța* „nu e un document, ci o puternică operă, [...] o nouă pictură a *condiției umane*, mai puțin orbitoare decît cealaltă [criticul se referea la romanul cu acest titlu care, în 1933, fusese distins cu Premiul Goncourt – n.a.], fundată însă pe emoții mai puțin exclusiviste, atingînd într-adevăr universalul..."[2].

Acelaşi săptămînal publica însă şi o opinie total divergentă prin glasul lui Louis Gillet care susținea: „Tot interesul, în timp ce se derulează aceste scene mizere, constă în dialogul şi reflecțiile șefilor improvizați – de altminteri incapabili – care epilogheză între ei asupra sensului revoluției şi meditează pe marginea abisului gata să-i înghită. [...] Aş fi vrut să-i cunosc pe aceşti Garcia, Hernandez, Magnin, Attignies, dar autorul interzice portretul. El dă în lături ceremoniile şi bruschează prezentările"[3].

Nu e de mirare că, în fața violenței acestor atacuri arbitrare, Henry de Montherlant izbucnea:

„Se susțin despre această carte lucruri monstruoase:

«E pură ziaristică...»

«E prost construită...»

«E prost scrisă». Monstruos!

O carte admirabilă şi atît de prost apreciată" – deplora Montherlant incapacitatea criticii de a se ridica la nivelul operei. „În Malraux" – continua el – „se reconciliază inteligența şi acțiunea, fapt dintre cele mai rare [...]. Nimic local în Spania lui. Este prefigurarea războiului

viitor în care problema naţiunilor nu se va mai pune decît în aparenţă..."[4]

Profetice cuvinte! Întărite, indirect, şi de ura neînfrînată cu care se năpustea asupra cărţii publicistul de extremă dreaptă Robert Brasillach.

> *Speranţa* este pictura cea mai netă şi mai francă făcută vreodată lipsei de organizare a Armatei Roşii, disperării sale funciare. Ce-mi pasă că lipseşte din ea tabloul crimelor şi distrugerilor [ale republicanilor – n.a.]. Dl Malraux îmi dovedeşte ceva mai profund: chiar epurată, chiar fără violenţă, cauza revoluţionară pe care ne-o descrie e pierdută [...]. El îşi intitulează cartea: *Speranţa*, deşi e disperat; o dedică camarazilor săi din Teruel, deşi chiar în acest moment Teruel e pierdut...[5]

Mai subtil, atacul altor adversari încerca să distingă, în paginile cărţii, zonele vulnerabilităţii autorului. De pildă, Jacques Madaule deslușea printre rînduri „drama lui Malraux [...] care pare să fi găsit sub uniformă disciplina şi sacrificiul de care avea nevoie pentru a accepta existența..." sau întrebarea sibilină pe care Montherlant însuşi o arunca în finalul notelor sale: „Pînă la ce punct crede el [în ceea ce susţine – n.a.]? Dacă toate acestea sînt un joc, atunci jocul e admirabil ascuns.".

Mai semnificativă încă era descrierea personalităţii scriitorului de către recenzentul lui *Le Figaro* citat mai sus:

„Un anarhist total care a făcut *tabula rasa* din toate valorile şi nu mai crede decît în el însuşi. Dar, cu o condiţie: să-şi găsească ocazii pentru a justifica sieşi această încredere în sine. Aventura revoluţionară îl serveşte, desigur, de minune...".

„Anarhistul" debutase, neobservat, în primăvara anului 1920, cu un poem „cubist" intitulat *Luni de hîrtie*.

Ediţia cunoscuse un tiraj „orgolios", adică minim, destinat parcă anume bibliofililor care aveau s-o şi supraliciteze mai tîrziu (numai că la apariţie nu s-au prea grăbit), fiecare exemplar fiind gratificat cu semnătura autografă a autorului. Subiectul amintea un apolog gotic: cele şapte păcate capitale ucid Moartea şi plîng la

catafalcul ei fără să înţeleagă de ce anume au făcut-o. „O glorie de cafenea!” [6] – va spune, în 1967, Malraux despre debutul său. Dar independent de distanţarea precaută a scriitorului, biograful înregistrează prima întîlnire a lui Malraux cu Moartea, obsesie care-i va însoţi întreaga operă.

Atunci cînd o descoperise şi, privind-o drept în ochi, încercase s-o fixeze pe hîrtie, nu avea decît 17 ani. Lungan, uscăţiv, cu ochi verzi şi urechi clăpăuge, abia sosise la Paris din Bondy, un orăşel în care mama sa, divorţată, îşi asigura existenţa din modestul negoţ al unei băcănii. Se vede că viaţa aşezată, fără surprize, a orăşelului nu-i pria. Bioritmul său avea nevoie de şfichiul aventurii! Obsedat de tentaţia hoinărelii, nu găsea alt teritoriu de evadare decît cărţile! Din adolescenţă, lectura îi devenise o pasiune învecinată cu viciul.

Un Rastignac din Bondy

În capitală îşi găsise un emul, Louis Chevasson, alături de care bîntuia sălile de teatru şi cinematograf. Cărţile şi le procură de la anticarii de pe malurile Senei. În „echipă” cu Chevasson, unul pe trotuarul din dreapta, celălalt pe stînga, explorează tarabele în care un ochi priceput poate descoperi adesea comori nebănuite. La sfîrşitul anului 1917, un anume Doyon deschisese o librărie specializată în cărţi rare. Cei doi adolescenţi devin „furnizorii” săi, ocupaţie care le asigură nu numai banii de distracţii, ci chiar existenţa. Malraux poate astfel vagabonda prin marele oraş, poate citi şi chiar agonisi o frumoasă colecţie de cărţi preţioase. Se pasionează de artă, cîştigă simpatia pictorului şi scriitorului Max Jacob (căruia îi va şi dedica, de altfel, volumul de debut), leagă o prietenie fructuoasă cu Fernand Léger, la Biblioteca Naţională studiază împătimit arta africană, se cufundă în lucrări de satanism, de demonologie. Dar în afara studiului mai are o pasiune: jocul de bursă. Cînd iese din sălile bibliotecii, se repede în apropiere la Bursă, unde cîştigă cu dezgust şi, apoi, spilcuit ca un dandy şi înarmat cu un revolver,

bîntuie localurile de noapte rău famate din Montmartre în căutarea Aventurii...

Un acord tragic îi zguduie conştiinţa: un prieten, care nu împlinise nici 20 de ani, într-un moment de descumpănire, se sinucide. Nu mai găsea sens existenţei fade! Dincolo de traumatismul provocat de întîlnirea cu moartea, tînărul André Malraux simte cu ascuţime acelaşi impas.

Într-unul din localurile deocheate pe care le frecventează asiduu Malraux cunoaşte o tînără pornită şi ea în căutarea neprevăzutului: Clara Goldsmidt. Deşi răsfăţata odraslă a unei bogate familii de financiari evrei originari din Germania, Clara refuză existenţa încătuşată în convenţii anoste care-i pare predestinată, iar cînd, alături de André, întîlneşte aventura, i se încredinţează orbeşte. El o plimbă prin crîşmele din cartierele deocheate ale Parisului, ea îi răspunde cu o călătorie în Italia, prin muzeele nemuritorilor maeştri ai Renaşterii. La întoarcere, înfrîngînd rezistenţa familiei, Clara Goldsmidt devine doamna Malraux! Familia tinerei spera într-un mariaj ambiţios, dar, la urma urmelor, poate că asta este soluţia, poate că viaţa în doi îi va linişti...

Bună judecată! Imediat după consfinţirea căsătoriei, Malraux se repezea la Bursă. La întoarcere îi vestea Clarei că întreaga ei dotă a fost transformată în acţiuni emise de o societate minieră mexicană. Tranzacţia e strălucită şi Malraux e din ce în ce mai convins, parcurgînd cursul acţiunilor, că vor deveni, inevitabil, milionari. Între timp, tînăra pereche întreprinde o călătorie la Berlin, unde vizitează nu muzee, ci săli de proiecţie. André Malraux descoperă, cu uimire, cinematograful german: Lang, Murnau, Lupu Pick.

Revelaţia artistică i se converteşte, instantaneu, în iniţiativă comercială: achiziţionează un număr de filme germane pe care intenţionează să le distribuie pe piaţa franceză. E însă prea devreme! Autorităţile nu acordă viză de intrare „mărfii" sale. Filmul „inamicului" german, deşi învins, este, încă, supus unui adevărat embargo. Tentativa de comerţ cinematografic se încheie cu un eşec şi, nu mult după aceea, făcîndu-şi vizita la Bursă, Malraux se

descoperă falit, fără un sfanţ. Tînăra familie e victima unui dezastru financiar!

Dar adevărata aventură abia acum începe...

„Jefuitorul de relicve!”

La 13 octombrie 1923, tînărul cuplu se îmbarcă la Marsilia pe vasul „Angkor”, pornind spre ceea ce, în imperiul colonial francez, era numit Annam. Metropola e plină de statui originare din Angkor şi Malraux se simte irezistibil atras de misterul templelor cambodgiene. La 32 de km de localitatea Banteay Sray a reperat un templu pe care ar vrea să-l „viziteze”.

Ajungînd la acest moment din viaţa lui André Malraux, apologeţii scriitorului schiţează piruete stilistice dintre cele mai ameţitoare. Să-l urmărim de pildă pe prefaţatorul volumului *Cuceritorii*, apărut, la noi, în „Biblioteca pentru toţi”:

„În 1923-1927 [*sic!*] pleacă în Extremul Orient în Indochina, împreună cu soţia sa, într-o *misiune arheologică* [s.n.] Acolo trebuia să prospecteze întinderile Siamului şi ale Cambodgiei pentru a aduce la Paris sculpturi khmere”[7]. De ce? Nu mai aveau statuile loc în Cambodgia? Nu! Pur şi simplu, recunoaşte senin prefaţatorul, pentru că erau „foarte căutate în Franţa”! „Arheologul” Malraux este deci un comerciant – ca să ne exprimăm eufemistic. Aşa cum, cu doar cîţiva ani în urmă, colinda dughenele anticarilor pentru a-şi revinde achiziţiile librarului de lux, pornea acum să traficheze comorile templelor khmere pentru a le scoate la mezat.

În romanul *Calea regală* [8], publicat şapte ani mai tîrziu, Malraux avea să înfăţişeze adevărul despre sine mult mai crud decît au făcut-o unii dintre biografii şi prefaţatorii săi.

„Basoreliefurile şi statuile, deşi nu sînt din aur, au o valoare considerabilă...” (p. 27); „Cassirer la Berlin mi-a plătit cinci mii mărci-aur pe doi Buddha...” (p. 28).

Sigur că se poate obiecta că în *Calea regală* cel care vorbeşte este Claude Vanec, personajul lui Malraux, nu scriitorul însuşi. Dar dacă

recursul la asemenea citate nu ne face să întrevedem, măcar în transparenţa lor, umbra împătimitului jucător de bursă, atunci Clara Malraux, în memoriile ei, ne încredinţează că mobilul iniţial al expediţiei din Indochina n-a fost altul decît banii. Banii care-i trebuiau pentru a reîncepe aventura jocului de bursă. „Să acţionezi în loc să visezi" – spune Claude Vanec. Iar Malraux, în memoriile Clarei, se exprimă mai frust: „Nu cumva crezi că o să mă apuc să muncesc? [...] Vom găsi un mic templu în Kampucia, luăm de acolo cîteva statui, le vindem în America şi trăim liniştiţi încă doi-trei ani!..."[9].

Clara îl judecă lucid: „Cine poate şti? Numai viitorul va decide ce va deveni acest om: un mare aventurier sau un mare scriitor...". Şi-l urmează supusă.

În roman, cufundarea în adîncul pădurii tropicale, de-a lungul „căii regale" care duce de la Dangrek la Angkor, ia proporţia unei aventuri deznădăjduite. Claude şi complicele său Perken au de învins primejdiile junglei: ţînţari ce răspîndesc paludismul, păianjeni veninoşi care se foiesc prin ierburi, lipsa mijloacelor de transport – pe scurt, sînt, timp de cîteva săptămîni, urmăriţi de fraza obsesivă a şefului de post: „Un alb care încearcă să treacă singur pe acolo s-a dus dracului!"[10].

În realitate, după cum o arată tot memoriile Clarei, expediţia se desfăşoară în condiţii relativ confortabile. Au găsit repede templul căutat, „un adevărat Trianon" – atestă ea; în numai trei zile de eforturi s-au văzut la Phnom Penh cu prada pe care o urmăriseră. E posibil totuşi ca punctul de pornire al paginilor de coşmar din *Calea regală*, al acestor impresii de primejdie care vin de pretutindeni, să fi fost sentimentul de angoasă trăit în mod real de scriitor în drumul său prin junglă. A intervenit apoi, la masa de lucru, fantezia sa înaripată. „Orice aventurier se naşte dintr-un mitoman" – spunea Malraux însuşi în *Calea regală*. Iar noi ne-am încumeta să adăugăm: şi orice profesionist al ficţiunii.

Aşadar, expediţia sa de la Banteay Sray părea o reuşită deplină cînd, cu totul pe neaşteptate, se transformă într-un lamentabil eşec. Şi asta nu datorită săgeţilor otrăvite ale băştinaşilor din junglă, care

şi-ar fi apărat divinităţile şi templele, ci – mult mai prozaic – Codului penal francez! Potrivit deciziilor administraţiei franceze din Indochina, emise la propunerea Academiei de la Paris, „orice monumente descoperite sau care vor fi descoperite pe teritoriile provinciilor [khmere] sînt declarate monumente istorice”[11]. *Şi puse, în consecinţă, sub ocrotirea statului.* Înainte de a porni în expediţie, „arheologul” fusese avertizat, de altfel, în legătură cu aceste implicaţii juridice, pe care însă nu le luase în seamă.

La începerea procesului, ziarul saigonez *L'Impartial* publica fotografia basoreliefurilor, cerînd pedeapsa cea mai aspră pentru a se pune, odată pentru totdeauna, capăt furturilor din temple. Malraux participă întîi indiferent, apoi din ce în ce mai îngrijorat la dezbateri. Cu siguranţă că paginile dedicate judecării lui Garin, eroul romanului *Cuceritorii*, reprezintă un reflex al propriilor impresii, trăite cu patru ani înaintea apariţiei cărţii:

> ...Primul lui sentiment fu uimirea. Ştia că făcuse ceva ilegal, dar grotescul unei judecăţi la Cartea cu juri, aplicate unor asemenea acţiuni, îl lăsa descumpănit. Nu izbutea, de altfel, să-şi dea seama ce putea să însemne o asemenea judecată [...]. Încă nu se obişnuise cu ideea unei condamnări reale...
>
> Textul jurămîntului cerut juraţilor, citit de preşedinte cu o voce obosită, de învăţător, îl surprinse prin efectul său asupra celor doisprezece comercianţi apatici, deodată emoţionaţi, vizibil doritori de a fi drepţi, de a nu se înşela, pregătindu-se să judece cu sîrguinţă. Gîndul că s-ar putea să nu înţeleagă nimic din faptele ce urmau să le judece nu-i tulbura nici o clipă. Convingerea cu care depuneau unii martori, şovăiala altora, atitudinea preşedintelui cînd interoga (cea a unui tehnician într-o adunare de neştiutori), duşmănia cu care se adresa unor martori ai apărării, totul îi arăta lui Pierre cît de redusă era legătura dintre faptele sale şi acea ceremonie. La început fu extrem de interesat: jocul apărării îl pasiona. Dar se plictisi şi, în timpul audierii ultimilor martori, cugeta surîzînd: „a judeca înseamnă, absolut evident, a nu înţelege, pentru că dacă ai înţelege, nu ai mai putea judeca”.
>
> ...Numai cînd se afla singur în celula lui (unde fusese încarcerat cu două zile înaintea dezbaterilor) caracterul acestora îi devenea vădit. Acolo înţelegea că era vorba de o judecată: că era în joc libertatea lui;

că toată această comedie zadarnică putea să se sfîrşească prin condamnarea lui la o viaţă umilitoare şi larvară, pentru un timp nedefinit. Închisoarea îl emoţiona mai puţin de cînd o cunoştea; dar perspectiva unui timp îndelungat petrecut astfel, chiar dacă ar fi putut nădăjdui într-o oarecare uşurare a sorţii lui, îl făcea să simtă cum creşte în el o nelinişte cu atît mai apăsătoare, cu cît se simţea mai dezarmat...[12]

În faţa instanţei Malraux agită, în van, un mandat al Ministerului Coloniilor din Paris prin care era autorizat să exploreze templele kampuchiene. Să *exploreze*, nu să *rechiziţioneze* – remarcă, în replică, acuzarea. Şi în timp ce instanţa îl condamnă la trei ani de închisoare pentru jaf, Clara se reîntoarce în Franţa.

La Paris, nefericita doamnă Malraux dă alarma în cercurile intelectuale că autorul *Lunilor de hîrtie* este condamnat ca un borfaş oarecare. Volumul care a trecut complet ignorat în viaţa literară franceză devine, peste noapte, eveniment literar. Iar poetul André Breton, pontif necontestat al avangardei franceze, publică următoarele rînduri incendiare:

> Aflăm din presă că tînărul autor al *Lunilor de hîrtie* s-a făcut „vinovat" de rapt asupra a două-trei dansatoare de piatră dintr-un templu aproape necunoscut din preajma Angkorului. Cui îi pasă, în mod real, de conservarea în ţara lor de origine a operelor de artă? Nici nu vreau s-o ştiu, dar nu pot să mă gîndesc fără emoţie că, din cauza descoperirii acestui mic furt fără importanţă, André Malraux [...] e împiedicat de a servi arta timpurilor noastre în Franţa, de a realiza, cine ştie, o operă mai înaltă decît cea pe care a ameninţat-o...[13]

Acest „cine ştie?" al lui Breton spune totul despre optica lui şi a unora dintre învăţăceii săi întru „avangardă". Nemuritoarele opere ale ansamblului din Angkor trecuseră examenul unui mileniu şi încă îşi exercitau farmecul asupra privitorilor secolului XX. De unde ar fi putut prevedea Breton că *Lunile de hîrtie* şi – din fericire pentru Malraux – operele într-adevăr mai importante care aveau să vină vor egala rezistenţa în timp a celor „două-trei dansatoare de piatră" bagatelizate cu uşurinţă de promotorul suprarealismului?...

Dar mai surprinzătoare este alăturarea, în acest demers, a unui numeros grup de intelectuali de stînga, între care Roger Martin du Gard şi chiar Louis Aragon: „Subsemnaţii, emoţionaţi de condamnarea care-l loveşte pe André Malraux, îşi manifestă încrederea în grija pe care justiţia obişnuieşte s-o manifeste faţă de toţi cei care contribuie la creşterea patrimoniului intelectual al ţării noastre...".

Documentul rămîne elocvent pentru stadiul conştiinţei politice a intelectualităţii Franţei coloniale la începutul anilor '20: patrimoniul cultural al Metropolei contează în primul rînd; cel al unei culturi milenare, precum cea de la Angkor, trece pe planul secund! Două-trei decenii mai tîrziu, un Aragon n-ar mai fi semnat un asemenea document al recunoaşterii inegalităţii între popoare şi moşteniri culturale.

Între timp, la Phnom Penh justiţia este chemată să-l rejudece pe „arheolog" în recurs, făcînd faţă cu greu presiunilor Metropolei. Malraux însuşi şi-a perfecţionat apărarea. El pledează convingător şi ofensiv, demonstrînd că templul Banteay Sray nu figura pe lista monumentelor clasate de autorităţi şi nu intra deci sub incidenţa legilor de protecţie a patrimoniului artistic. Şi poate că foloseşte, subtil, în apărare şi ideea pe care o va expune atît de seducător în *Calea regală*:

„Muzeele sînt, pentru mine, locuri unde operele trecutului devin mituri, dorm, trăiesc o viaţă istorică, aşteptînd ca artiştii să le recheme la o existenţă reală..." [14].

Templul din Banteay Sray nu era decît „muzeul" în care statuile din pădurea adormită aşteptau să fie trezite de dorinţa artistului! În plus – observa, sarcastic, autorul –, era oare drept ca el să fie stigmatizat pentru că-şi îngăduise un lucru pe care funcţionarii coloniali, de la un anumit rang în sus, îl practicau de ani de zile fără a fi penalizaţi?...

Vizibil intimidat, Tribunalul bate în retragere. Fără să îndrăznească a infirma sentinţa iniţială de vinovăţie, reduce doar osînda la un an, acordînd chiar suspendarea pedepsei, numai să-l vadă pe „infractor" expediat, în cel mai scurt timp, la „urma sa" şi scandalul potolindu-se....

Întoarcerea lui „Monte-Cristo”

Rumegîndu-şi mînia, André Malraux debarcă, în noiembrie 1924, la Marsilia, unde îl aşteaptă, trasă la faţă şi plînsă, credincioasa-i soţie. Clara depăşise clipe nu mai puţin grele la Paris, în faţa tribunalului familiei Goldsmidt. Mai îndîrjiţi decît magistraţii din Annam, aceştia încercaseră s-o claustreze într-un institut de boli nervoase, întrerupîndu-i, în cele din urmă, orice sprijin material. Cuibărită la pieptul lui André, se simte din nou în siguranţă. Acesta însă nu-şi găseşte locul. Setea de răzbunare îl roade ca o otravă. Colindă din casă în casă, pe la prieteni, cerşind bani cu împrumut. Mulţi, mulţi bani. Destinul îi vine în ajutor. Editorul Bernard Grasset îl invită la el, oferindu-i un contract pentru trei cărţi în contul cărora îi şi eliberează un cec de trei mii de franci:

„Nu întîrziaţi cu cartea!” îi spune, la despărţire. „Gîndiţi-vă la minunata publicitate pe care v-au făcut-o atîţia scriitori.”

Credeţi cumva că André Malraux se va linişti, adîncindu-se în lucru? După numai şapte săptămîni de la sosirea la Paris, e din nou la Marsilia, căutînd un vapor spre Indochina. De astă dată însă nu mai vînează statui. Miza e acum incomparabil mai mare: răfuiala cu justiţia şi cu guvernatorul de la Saigon.

Coboară în capitala annamită cu setea de răzbunare a unui Monte-Cristo, care însă nu-i dispus să aştepte douăzeci de ani, ci îşi pretinde revanşa pe loc. Condotierul de ieri are acum, ca punct de sprijin, un condei cu care crede că va răsturna lumea. Împreună cu un prieten de nădejde, avocatul Paul Maunin, a decis publicarea unui cotidian de limbă franceză, care să submineze sistematic administraţia colonială franceză, să-i denunţe tertipurile propagandistice, să se pronunţe în numele popoarelor subjugate ale Indochinei care – ele! – nu pot vorbi. „Annamiţii” sînt privaţi de orice drept cetăţenesc: doar unul dintr-o mie poate vota; sînt lipsiţi de mijloace de comunicare publică, alungaţi din aproape toate sectoarele economice; pînă şi de pe ogoarele lor sînt trataţi ca suboameni, buni numai să fie înhămaţi la ricşe, robi pe plantaţii şi orezării, în cel

mai fericit caz, conţopişti mărunţi. Malraux şi Maunin se pun în serviciul lor...

La 17 iunie 1925, primul număr al cotidianului de atitudine *L'Indochine* îşi face apariţia, autodefinindu-se abil drept „ziar al reconcilierii franco-annamite". Trei zile în şir, un tiraj modest de cinci mii de exemplare e distribuit gratuit. Apoi cererile de abonament nu mai contenesc. Legătura cu cititorii a fost stabilită!

La prima vedere ziarul nu pare deosebit de altele care apar la Saigon. Dar cele opt pagini ale sale, mărunt culese, au un conţinut exploziv. Fiecare număr cuprinde un violent atac împotriva satrapului Cognacq, guvernator venal al Indochinei, care, profitînd de poziţia sa, a strîns o considerabilă avere personală. În paginile ziarului sînt denunţate trucarea sistematică a alegerilor, jaful prin intermediul unor coterii, întemniţarea abuzivă a numeroase persoane care îndrăzniseră să crîcnească.

După un scurt moment de derută, riposta celor vizaţi nu întîrzie. Într-o noapte, Maunin simte, prin somn, o umbră nelămurită asupră-i. Aprinde, brusc, lumina şi surprinde un individ care se pregătea să-i taie beregata! Detaliul va fi folosit, în 1933, de Malraux în primele pagini ale *Condiţiei umane*. În 1925 însă n-are timp de romane. În acest moment e nevoie de tirul susţinut al proiectilelor publicitare. Neînfricaţi, redactorii ziarului îşi extind atacul împotriva poliţiei, magistraţilor, ziariştilor venali ca Chavigny, directorul cotidianului rival *L'Impartial*, vîndut intereselor guvernatorului.

La 25 august, chiar înainte de ieşirea de sub teasc a numărului 50, tipograful cedează presiunilor administraţiei şi refuză să mai scoată ziarul. *L'Impartial* îşi părăseşte în sfîrşit tăcerea, izbucnind triumfător într-un editorial intitulat „Păsări călătoare": escrocii de la *L'Indochine* au dat o nouă lovitură încasînd sute de abonamente pe un an, pe care nu le-au putut onora nici două luni!

Chavigny se înşală. Malraux şi Maunin n-au depus încă armele, cu atît mai mult cu cît acum nu mai e vorba de statui, ci de oameni vii, tineri annamiţi plini de energie şi inteligenţă de care s-au ataşat şi pentru drepturile cărora sînt gata să lupte. Într-o postfaţă la *Calea regală*, Miron Radu Paraschivescu vedea, pe bună dreptate, în acest roman „o stenogramă a gîndirii autorului"[15]. Malraux poate fi

descifrat nu numai în exploratorul Vanec, ci şi în complicele său, aventurierul Perken, care visează la un regat propriu, printre triburile de munteni *moi*, pentru apărarea căruia caută arme. Pentru oropsiţii săi, Malraux n-are nevoie de muniţii, ci de litere. Îşi dă seama că la Saigon nu va mai găsi un tipograf dispus să le scoată ziarul. Cu ajutorul simpatizanţilor indigeni strînşi în jurul gazetei, află că la Hong-Kong o misiune iezuită îşi lichidează tiparniţa. Cînd debarcă în colonia engleză, toată lumea e zguduită de odiosul asasinat căruia i-a căzut victimă Liao-Chung-K'ai, mîna dreaptă a conducătorului revoluţiei chineze Sun Iat-Sen. Absorbit de problemele sale, Malraux nu dă atenţie evenimentului care va lua, abia ulterior, noi dimensiuni în conştiinţa sa. În ce priveşte tranzacţia cu tipografia, ajunge rapid la înţelegere. Din păcate sau – cum vom vedea – din fericire, iezuiţii nu-i pot încredinţa, pe loc, decît jumătate din casetele cu litere, întrucît mai au în lucru o ultimă broşură. Ei se angajează însă să-i expedieze şi restul în cel mai scurt timp. Fericiţi, oricum, de achiziţie, cei doi ziarişti se întorc la Saigon, unde, la instigarea poliţiei, vama le confiscă imediat casetele. În mod obişnuit, autorităţile scot la licitaţie obiectele confiscate. Malraux speră deci că ar putea să le răscumpere. Dar şi această iluzie se destramă. La intervenţia unor forţe obscure, literele rămîn îngropate în beciul vamei!

În acest moment trece prin Saigon, în drum spre Bangkok, unde trebuia să-şi ia în primire postul de ambasador, scriitorul Paul Morand. O maladie îl face să se interneze în spital, unde îl vizitează Malraux: „Părea o fantomă!" – îşi va aminti Morand mai tîrziu. „Palid, slab, cu aerul unui om chinuit, era într-o stare mai precară decît toţi pacienţii spitalului nostru...".

Dar Malraux avea o capacitate combativă puţin obişnuită. Acum nu mai vrea să se îmbogăţească, acum setea de răzbunare se îmbină în el cu setea de putere. Fidelitatea discipolilor săi annamiţi îi dă curaj. La drept vorbind, jumătate din „tezaurul" său tipografic e încă în drum şi despre această primejdie autorităţile habar n-au. Înainte ca guvernatorul, turbat de mînie, să poată da ordinul de sechestru, la 26 octombrie, îşi scoate din vamă casetele cu garnituri de litere. Proprietate privată. Lucru sacrosanct! Purtîndu-şi triumfal

trofeul, cei doi tineri se instalează într-un nou local, punîndu-se, cu patimă, la lucru. Noul lor ziar şi-l vor intitula, mai ofensiv decît primul, *L'Indochine enchainée* (*Indochina în lanţuri*).

„Cititorul privilegiat al Bibliotecii Naţionale din Paris" – scria Robert Payne – „poate examina ceea ce este, probabil, ultima colecţie existentă a lui *L'Indochine enchainée*. Paginile sînt descleiate, multe îngălbenite. Unele dintre ele sînt rupte, părţi din text au dispărut. Imprimată de o tiparniţă rudimentară, dar scrisă cu o extraordinară vitalitate, această foaie transmite ardoarea unei întregi epoci..."[16]. Cu un format redus la jumătatea *Indochinei*, nici n-avea aspectul unui ziar, ci mai curînd al unei miniaturale reviste literare. Nimic nu era făcut corect. Nici dimensiunea paginilor, nici caracterele, nici vinietele. Literele deficitare erau înlocuite cu altele, confecţionate din lemn, ca în secolul al XVI-lea.

Dar, dincolo de aceste carenţe, exista o voinţă de fier care polariza energiile. Strînşi în jurul ziarului lor, tinerii annamiţi uitaseră ce e frica. Cu nestinsă emoţie îşi va aminti Malraux, zece ani mai tîrziu, de căldura solidarităţii lor. Într-o zi, în redacţie şi-a făcut apariţia un adolescent cu o povară legată într-o batistă: „Vă aduc nişte *e*-uri cu tot felul de accente: ascuţite, grave, circumflexe. Cu *ï* va fi mai dificil, dar poate că vă puteţi lipsi! Mîine, alţi tovarăşi vor proceda ca mine şi vă vom aduce cît putem...". Şi Malraux se adresa, retoric, după un deceniu, anonimului său prieten:

> Ai deschis batista şi ai vărsat pe masă caracterele îmbucate între ele şi le-ai aliniat, cu vîrful degetelor tale de tipograf, fără un cuvînt. Le luaseşi din imprimeria ziarelor guvernamentale, deşi ştiai că, dacă ai fi fost prins, ai fi fost judecat, şi nu ca revoluţionar, ci ca hoţ! Cînd toate au fost aşezate în flanc, ca pionii unui joc, ai adăugat doar: „Dacă voi fi condamnat, spuneţi celor din Europa că noi am fost în stare de asemenea lucruri. Ca să se ştie ce se petrece pe aici!..."[17].

Cu asemenea mijloace şi asemenea aliaţi, Malraux şi Maunin izbuteau să scoată un ziar lizibil şi eficace. Se concentraseră acum pe spaţiul lor considerabil redus unei singure cauze: zdruncinarea puterii şi influenţei lui Cognacq. Primul număr, ieşit la 4 noiembrie,

era deschis de un editorial prin care Malraux elogia dragostea guvernatorului... pentru adevăr! Atît de pasional îl iubea, încît îl trata ca un soţ gelos care-şi închide consoarta în alcov. În numele adevărului, amplifica sau comprima conţinutul urnelor electorale, ca pe burdufurile unor acordeoane, teroriza tipografii, le răpea ţăranilor ogoarele şi distribuia generoase subsidii prietenilor şi clientelei sale, înscriindu-le la rubrica „Opere de caritate". Administraţia tocmai scosese raportul ei anual intitulat *Cartea verde*, lungă compilaţie de statistici şi documente oficiale. Frapat mai ales de aprecierea că guvernul provinciei urmărise, în timpul anului scurs, aceeaşi politică *de bunăvoinţă* ca şi în cei precedenţi, Malraux încuviinţa:

Este cu totul exact! Dl Cognacq a recompensat cu bunăvoinţă, a acoperit de cruci şi alte medalii – din întîmplare şi în formă de monede – pe bunii săi prieteni annamiţi care veneau, cu bunăvoinţă, să-şi trădeze fraţii. El a binevoit să-i ameninţe că-i expediază la dracu'n praznic, la Hatien sau Paulo Condor, pe cei ce-şi mai permit să se plimbe în tovărăşia indivizilor care nu-i aprobă politica; el a binevoit să ne pună în cîrcă, dîndu-le misiuni delicate, sărmani agenţi de siguranţă care n-aveau ce mînca. Cît despre ţăranii din Camau, ei i-au simţit în mod particular solicitudinea: a mers în persoană să studieze starea orezăriilor lor, pentru a putea, la rigoare, să-i deposedeze cu bunăvoinţă...

Editorialul, intitulat „Reflecţie pe marginea Cărţii verzi", se încheia cu o magistrală zeflemea, de valoare aforistică: „I-am condamnat la moarte şi am avut bunăvoinţa să-i executăm...".

Dar tocmai în acest moment, la jumătatea lui noiembrie, la Saigon sosea Varenne, noul guvernator al Indochinei (căruia Cognacq îi va fi subordonat!). Or, acest Alexandre Varenne era avocat şi ziarist; deşi asimilat de elita administrativă, încă îşi mai agita – ca o veche cocardă – idealurile socialiste. La instalarea sa surprinse pe toată lumea prezentîndu-se într-un simplu costum negru în locul superbei uniforme albe cusute cu fir de aur, cu care se împodobeau – conform tradiţiei – potentaţii coloniali. Întrebat de ce n-a arborat uniforma, noul guvernator al Indochinei a dat un răspuns memorabil: „Pentru că broderia de aur a acestei uniforme e smulsă de la annamiţi!".

Dar încă o iluzie se spulberă. Cognacq rămînea în postul său, subordonat lui Varenne: era perfect adaptat sistemului colonial într-o Indochină ca un cazan sub presiune, gata să explodeze. În aprilie 1925, un administrator cu doi gardieni indigeni se prezentaseră în micul sat Kang Leu pentru a percepe un impozit adiţional pe recolta de orez. Cum ţăranii refuzau să-l achite, administratorul le porunci gardienilor să pună mîna pe doi-trei indigeni pe care să-i ţină ostatici pînă va plăti toată lumea. O femeie se aruncă în învălmăşeală pentru a încerca să-şi smulgă soţul, un gardian ameninţă cu arma şi, la capătul răbdării, localnicii năvăliră asupra funcţionarului şi paznicilor săi bătîndu-i la sînge. Malraux s-a deplasat la Phnom-Penh pentru a urmări judecata.

Deşi localul şi climatul tribunalului îi erau familiare, aspectul macabru al spectacolului l-a uluit. Principalul martor al apărării, şoferul administratorului, a fost ucis înainte de a putea depune la bară, fiindcă „opusese rezistenţă arestării sale”! Avocatul Gallet, însărcinat cu apărarea, a cerut, într-o zi, în timpul dezbaterilor o cafea neagră. Părîndu-i-se prea amară, a mai apucat doar să comande alta înainte de a se prăbuşi în nesimţire. După cîteva ore depunea plîngere în faţa instanţei pentru tentativă de otrăvire. Magistratura nu voia să audă de nimic. În ziarul său, Malraux observa: „Pentru a da urmare plîngerii sale, ar fi trebuit probe pe care maestrul Gallet nu le poseda! Căci nefiind încă mort, nu se putea trece la autopsie. Era firesc ca plîngerea să-i fie respinsă...”.

În concluzie, Malraux sugera ca legile promulgate în colonii să fie simplificate după cum urmează:

1. Oricărui acuzat i se va tăia capul.
2. El va fi apărat apoi de un avocat.
3. Avocatului i se va tăia capul.
4. Ş.a.m.d...

Poliţia încercă să saboteze prin toate mijloacele difuzarea incendiarului ziar şi Malraux înţelege treptat că nu va mai putea ţine piept, cu foaia sa bisăptămînală, prost imprimată, unui sistem atît

de perfid şi venal cum era cel colonial. Nesatisfăcut de lipsa de combativitate a Gomindanului, pe care o va critica în *Cuceritorii*, încearcă să-şi organizeze propriul grup conspirativ, embrion al unui partid revoluţionar pe care-l denumeşte „Jeune Annam" („Tînărul Annam").

Dar cu ultimele fonduri epuizate şi camera hotelului neachitată de luni de zile, *L'Indochine* agonizează. Clara îşi aminteşte cum într-o zi Malraux i-a spus: „Nu-mi mai rămîne altă soluţie în afara literaturii..."[18]. Şi, făcînd uz de contractul semnat la Paris cu Grasset, îşi avertizează editorul că îi va aduce curînd cel dintîi manuscris. Ultimul editorial pe care-l publică în ziarul său e revelator:

> Nu putem avea nici o umbră de încredere în oamenii pe care ni-i trimite guvernul francez, pentru că aceştia, indiferent de ce ne-ar spune, despre libertate sau despre mitraliere, nu cunosc, din momentul în care ajung la noi, altă libertate decît cea de a-şi umple buzunarele.
> La violenţă nu putem apela fiindcă sîntem lipsiţi de arme. Cui mai putem solicita ajutor, din moment ce acei care ne guvernează nu ne lasă de ales decît între minciună şi josnicie?
> Eu răspund: trebuie făcut apel la toţi cei care, ca şi voi, suferă. În Franţa, poporul nu va accepta ca durerile voastre să vă fie administrate în numele său. Trebuie ca el să cunoască întreaga mizerie a Annamului [...] pentru ca ampla voce populară să se ridice şi să le ceară cont stăpînilor în legătură cu dezolarea care pluteşte peste cîmpiile Indochinei.
> Iată de ce mă întorc în Franţa...[19]

Misterul „comisarului" Malraux

Celor care l-au reîntîlnit la Paris, în ianuarie 1926, nu le-a fost uşor să-l recunoască. „Nu te putea privi în ochi" – remarcă Jean Prevost. „Umerii îi erau apropiaţi, de parcă ar fi avut înfipt un pumnal în spate, mîinile-i tremurau de parcă ar fi încercat să se elibereze din cătuşe... Avea aerul unui copil bătut sau al unui tînăr revoluţionar căruia nu-i fusese dat să îmbrăţişeze decît moartea..."

Împlinea 28 de ani şi opţiunea sa părea definitivă. Condotierul atras de Orient cu unicul ţel de a transforma în aur statuile Angkorului pentru a-şi împrospăta muniţia în războaiele bursei se întorcea ruinat, dar cumva îmbogăţit. Printre nemuritoarele chipuri de piatră care-l fascinaseră cu cîţiva ani în urmă îl descoperise pe omul indochinez, care-l cucerise prin demnitatea şi înţelepciunea existenţei sale. Lanţul injustiţiilor la care erau supuşi aceşti oameni îl exaspera, iar acest sentiment va reveni nu numai în eseuri – între care *Ispita Occidentului* (1926) şi *O tinereţe europeană* (1927) –, ci chiar, nemijlocit, în impresionantele evocări ale camaraderiei anticoloniale, în simpatia lui declarată pentru insurgenţa Orientului.

Va clama, într-unul din înflăcăratele sale discursuri: „Ce paradis ar deveni coloniile, dacă Occidentul ar ridica spitale pentru toţi cei pe care i-a torturat şi parcuri pentru toţi cei pe care i-a deportat..."[20].

Între 1928 şi 1932 avea să publice patru romane situate, toate, în cadru oriental şi tinzînd să prindă în ele trăsăturile intelectualului, aruncat în furtuna revoluţiilor de eliberare naţional-colonială, în conflict cu lumea şi cu propriul destin. Făgăduiala de a dezvălui lumii „civilizate" josnicia exploatării coloniale şi-a împlinit-o cu vîrf şi îndesat. Dar ceea ce-l interesa în primul rînd, obsesia literaturii sale, rămîne investigarea psihologiei omului revoltat şi însingurat în întîlnirea sa cu moartea.

Într-un sens, toate personajele celor patru romane dezvăluie un puternic filon autobiografic. „Cel care-şi contemplă îndelung visele devine asemănător umbrei sale..." – va înscrie pe frontonul *Ispitei Occidentului*. Tocmai „umbra" aceasta aşternută peste cărţile sale conturează metamorfoza aventurierului în combatant şi întrepătrunderea celor două personaje aparent antinomice.

Vanec, eroul romanului *Calea regală*, explorează temple khmere pentru ca, din comercializarea comorilor acestora, să-şi obţină independenţa. Este o formă de revoltă! Perken, însoţitorul său, vrea în schimbul „dansatoarelor de piatră" mitraliere şi muniţii, nu numai pentru a-şi apăra „supuşii" de perversa „civilizaţie" în ofensivă, ci şi de dragul propriei puteri. Garin, eroul romanului

Cuceritorii, este arestat şi condamnat în Elveţia pentru un delict care i se pare minor. Condamnarea, deşi minimă (şase luni de închisoare) şi imediat suspendată, o consideră o absurditate şi un ultragiu. Setea de răzbunare îl face să declare război societăţii şi-l aduce în China revoluţionară ca secretar al lui Sun Iat-Sen, unde, împreună cu Borodin, personaj istoric autentic, delegat al Internaţionalei a III-a, organizează în 1925 greva generală de la Canton. În 1925, la Saigon, Malraux organiza „Tînărul Annam"! Ce importanţă are că aventurierii romanelor sale sînt celibatari, în vreme ce Malraux a fost însoţit, în propria aventură, de către Clara? Imaginea experienţei scriitorului este multiplicată în chipul eroilor săi fictivi, pînă şi în universul fanteziilor sale.

Căci există o lege care pare a guverna creaţia lui Malraux, pendularea permanentă între mit şi actualitatea mistuitoare, între realitate şi fantasmă. După *Cuceritorii*, roman al revoluţiei asiatice, publică *Regatul fantastic*, un fel de basm pe fondul splendorilor Orientului, în care o cetate ruinată se opune, din misterioase adîncuri, invadatorilor ei. Urmează apoi *Calea regală* (1930), în care realul se îmbină cu fantasmele, pentru ca, în 1933, să se întoarcă la actualitatea revoluţiei chineze, cu *Condiţia umană*. Gestaţia acestui roman este învăluită pînă astăzi de cel mai adînc mister. A văzut oare, Malraux, cu ochii săi, China, în afara episodicei călătorii pentru tipografia de la Hong-Kong? La întoarcerea sa în Franţa, lăsa să se înţeleagă că trecerea sa prin China nu fusese cea a unui simplu turist, nici măcar a unui reporter şi că manuscrisul *Cuceritorilor* reprezenta o experienţă cel puţin parţial trăită. Dar în faţa precizărilor pe care i le solicitau ziariştii, se eschiva cu aerul că lucrul e firesc cînd e vorba de o conspiraţie, fără să-i contrazică pe cei care i se adresau, cu admiraţie: „Dumneavoastră care aţi luptat în China...".

Mai mult decît atît: în Germania, *Die Europiche Revue* prezenta romanul sub titlul *Jurnalul luptelor de la Canton din 1925*, alăturînd ca precizări într-o notiţă biobibliografică: „André Malraux, născut la Paris în 1901, însărcinat în 1923 cu misiuni arheologice în Kampucia şi Siam, membru al conducerii partidului «Jeune Annam» în 1924, comisar al Gomindanului pentru Cochinchina, apoi pentru Indochina

în 1924-1925, delegat cu propaganda pe lîngă Direcţia mişcării naţionaliste de la Canton sub conducerea lui Borodin în 1925". Chiar cinci ani mai tîrziu, cînd, deja celebru, nu mai avea nevoie să recurgă la impostură, într-o scrisoare adresată la 2 octombrie 1933 criticului american Ed. Wilson, se recomanda drept *comisar al Gomindanului în Indochina şi apoi la Canton*. Informaţie care, deşi într-o formă atenuată, ajungea şi la noi, în 1981, în lucrarea *Scriitori străini – mic dicţionar* al Editurii Ştiinţifice şi Enciclopedice, în care, la p. 362, putem citi: „...plecat într-o misiune arheologică în Indochina, asistă la războiul civil chinez la Şanhai şi Canton...".

Asistă, ce-i drept, dar... din Saigon!

Că Malraux ar fi fost la Canton şi că l-ar fi cunoscut pe Borodin n-a fost dovedit vreodată şi nici un biograf nu îndrăzneşte să o afirme. Dacă acest episod din viaţa lui Malraux ar fi fost real, atunci scriitorul n-ar fi avut nici un motiv să-l menţină sub cel mai adînc mister, cu atît mai mult după victoria revoluţiei chineze. Cert este doar că dintre toate civilizaţiile Extremului Orient cea care l-a fascinat cel mai mult a fost cea chineză. De fapt, pentru el, existau mereu două Chine: una a legendei, sinteză a atîtor cărţi pe care le devorase, şi cealaltă a răzvrătirii. Una calmă şi reflexivă, cealaltă a porturilor moderne concesionate străinilor, populate de „oameni cu ricşa" (culi) şi de hamali, violentă, senzuală, hidoasă pe care o cunoscuse în călătoria sa la Hong-Kong. China legendei era văzută mereu în lumina orbitoare a zilei, în vreme ce China revoluţionară aparţinea nopţii, negurilor, ploii şiroind pe caldarîmul însîngerat. Dacă pentru scriitor China legendară era cea mai reală, cea a revoluţiei îşi poseda propriile fantome care foiau în umbra străzilor din Canton şi Şanhai. Aceasta este China pe care o va descrie în *Condiţia umană*.

Titlul romanului evocă o celebră meditaţie a lui Pascal: „Să ne imaginăm un grup de oameni în lanţuri, toţi osîndiţi la moarte, dintre care unii sînt răpuşi sub ochii celorlalţi în fiecare zi; cei care rămîn îşi văd propria condiţie în cea a semenilor lor şi se privesc unii pe alţii cu durere şi speranţă, aşteptîndu-şi rîndul. Iată imaginea condiţiei omului...".

S-ar putea spune că, în faţa acestei imagini, Malraux adoptă mai degrabă o opţiune antipascaliană. Dacă e adevărat că deznodămîntul destinului uman este, prin condiţia sa, pieirea, dacă osînda rămîne fără apel, atunci singura armă care le rămîne oamenilor – după Malraux – este afirmarea eroică a sinelui, în pofida fatalităţii. Astfel, moartea ar deveni o încununare a existenţei, o justificare şi un omagiu adus acestui atît de efemer miracol care este viaţa individului. Privilegiaţi sînt cei ce-şi pot alege moartea şi cu atît mai fericiţi cei care-i pot da un sens înalt, acela de a fi utilă celor care vor mai mărşălui un timp în cohorta supravieţuitorilor.

Din perspectiva cadrului istoric, *Condiţia umană* reconstituie tragedia reprimării mişcării comuniste, în 1927, la Şanhai, prin trădarea aripei de dreapta a Gomindanului, condusă de Cian Kai-Şi. În cei doi ani care despart răscoala de la Canton de evenimentele de la Şanhai, comuniştii chinezi făcuseră progrese uriaşe. La Şanhai, liderul lor fusese Chou En-Lai. În roman, locul său e deţinut de Kyo, pentru care existenţa capătă sens numai „...dînd fiecăruia dintre cei pe care foamea, chiar în acest moment, îi doboară ca o ciumă lentă sentimentul propriei lor demnităţi [...]. Nu există demnitate posibilă şi nici măcar viaţă reală pentru omul care munceşte douăsprezece ore pe zi fără să ştie de ce o face...". În numele acestei idei Kyo şi tovarăşii săi înfruntă moartea. Şi chiar înfrînţi, ei triumfă prin sensul jertfei lor. Căci – spune Malraux – „chiar învinsă şi trădată, revoluţia chineză a trezit mii de oameni [...] dintr-un somn de treizeci de secole, în care nu se mai putea prăbuşi din nou..."[21].

Condiţia umană, apărută în prima parte a anului 1933 în foiletonul publicaţiei *La Nouvelle Revue Française*, a lăsat o impresie covîrşitoare. Această operă dedicată bravurii revoluţionare, sacrificiului şi deznădejdii a fost salutată cu ovaţii, alergiile politice ale criticii de toate nuanţele fiind spulberate de forţa artistică a romanului. Mai mult chiar: evocarea tragică a represiunii anticomuniste de la Şanhai se vedea încununată cu cea mai înaltă distincţie literară franceză, Premiul Goncourt.

Exprimîndu-şi perplexitatea în faţa acestui fenomen, scriitorul François Mauriac observa, nu fără oarecare exasperare, în decembrie 1933:

> Talentul dezarmează! Iată un tînăr care se îndreaptă din adolescenţă spre ea [spre societate – n.a.] privind chiorîş, cu un pumnal în mînă, care a căutat în Asia locul cel mai sensibil, cel mai vulnerabil pentru a lovi. Opera însăşi mărturiseşte strînsa alianţă pe care acest tînăr furios [observaţi cît e de vechi termenul! – n.a.] a încheiat-o cu toate forţele conspiratoare pentru a ruina vechea lume. Ei şi? Are talent, are mai mult talent decît oricare alt tînăr de vîrsta sa. Că stîrneşte indignarea sau că e aprobat, fapt este că, în anul de graţie 1933, o carte frumoasă răscumpără totul...[22].

Pentru deplina noastră obiectivitate să notăm că François Mauriac se aflase, în august 1924, în fruntea listei scriitorilor ce-şi exprimau solidaritatea cu acuzatul de la Phnom Penh. De ce? Fiindcă avea un talent care „răscumpăra totul...”!

De la coşmar la vis

Cînd, la începutul anului 1933, *Nouvelle Revue* publica primele capitole ale *Condiţiei umane*, Adolf Hitler devenise cancelarul Reichului. Coincidenţa era tulburătoare, pentru că împotrivirea fără speranţă a eroilor romanului aducea izbitor cu ceea ce se petrecea în Germania epocii. André Malraux urmărea evenimentele cu o extraordinară vivacitate, citea şi scria pamflete, prezida mitinguri de protest şi congrese, ţinea discursuri, strîngea fonduri, lucrînd, adesea, 18 ore în şir fără întrerupere.

Triumful cărţii îi crease condiţiile materiale la care rîvnise. Era independent, putea să se arunce în aventura jocului de bursă sau să colinde tărîmuri de pe glob învăluite încă în mister; condotierul de ieri nu-şi părăsea, însă, locul de pe baricada politică. Simţea că devenise o forţă pe care se conta. În 1934, împreună cu André

Gide, pleca la Berlin în misiune: să revendice guvernului hitlerist eliberarea comunistului bulgar Gheorghi Dimitrov care, deşi achitat în procesul de la Leipzig, continua să fie încarcerat.

Abia după ce şi-a îndeplinit această datorie, îşi poate permite să alunece din nou din actualitatea fierbinte în ameţitoarele sale fantasme. Presa internaţională anunţă că vehementul antifascist porneşte într-o expediţie în căutarea vestigiilor... legendarei cetăţi a reginei din Saba! Cine se va fi redeşteptat în André Malraux: arheologul sau anticarul? „Sîntem pentru noi înşine fiinţe în care dorm, amestecate, cortegiul ingenuu al posibilităţilor acţiunilor şi viselor noastre..." – scrisese în *Despre o tinereţe europeană*[23].

Un aventurier german îi vorbise, în vara lui 1931, la Buşir, în Golful Persic, despre oraşul Mareb, ascuns în nisipurile Yemenului, cetate care a conservat şaptezeci de temple antice. Omul spunea că le şi văzuse în timp ce rătăcea prin deşert, însă fusese silit să se îndepărteze rapid de locul acela, simţindu-se urmărit de beduinii ostili. Imediat, imaginaţia lui Malraux a început să se înfierbînte: el identificase în acest Mareb străvechiul regat al Sabei, încărcat de bogăţii.

S-ar putea ca inspiratorul acelei bizare expediţii să fi fost scriitorul Joseph Kessel care, cu doi ani înaintea acesteia, în 1932, publicase romanul *Fortune Carrée*. Se descria acolo cum, furat de mirajul cetăţii Saba (fantomaticul oraş Mareb), şeful unei misiuni comerciale din Yemen îşi părăseşte postul, aruncîndu-se într-o aventură palpitantă.

Aventură care-l atrăgea, magnetic, şi pe Malraux...

Hazardul i-l aruncă în cale pe Édouard Corniglion-Molinier, un tînăr pilot însufleţit şi el de curiozitate şi spiritul aventurii. După opinia sa, zborul de la Djibouti pînă la Mareb şi înapoi era pe deplin posibil cu o singură încărcătură de benzină. Un amic al aviatorului, industriaşul Weiller, le puse la dispoziţie un aparat pe care mecanicul acestuia, Maillard, îl adaptă exigenţelor zborului peste deşert. Spaţiul confortabil fusese strîmtorat, instalîndu-se, în schimb, cîteva rezervoare de combustibil suplimentare. Cît despre

cheltuielile călătoriei, acestea urmau să fie suportate de către ziarul *L'Intransigeant*, în care Malraux se obliga să-şi publice notele de călătorie. Era atît de sigur că-şi va descoperi cetatea visată, încît încă la Paris îşi scrisese părţile documentare ale relatărilor pe care urma să le transmită...

La 23 februarie 1934, cei trei părăseau Parisul, traversînd, pe calea aerului, Italia, Libia, Egiptul şi Sudanul. Ajungînd, pe data de 4 martie, la Djibouti, erau întîmpinaţi cu ovaţii de piloţii bazei franceze. În timp ce mecanicul le pregătea avionul pentru faza decisivă a operaţiei, Malraux încerca să-l convingă pe Corniglion să-şi înnegrească faţa şi să îmbrace haine de beduin, pentru cazul în care ar fi trebuit să recurgă la o aterizare forţată. Ipoteză pe care pilotul o respingea categoric, susţinînd că un asemenea accident era exclus, din moment ce-l aveau alături, în carlingă, pe iscusitul Maillard. Cum mai trebuiau să ia cu ei, ca ghid, şi pe un arab localnic, urmau să fie patru în avion, ceea ce era cam mult.

Au decolat în zorii zilei de 7 martie. Zborul se desfăşura destul de neliniştitor: aveau vîntul în faţă şi 160 de km la oră. Sub ei se înşiruiau, la nesfîrşit, dunele; Corniglion era obsedat de gîndul că nu-i va ajunge carburantul pentru înapoiere. Cît despre Malraux, el şi-a notat impresia că parcurgeau, cu împleticiri de insectă, nisipurile Arabiei. Prin ceaţa roşiatică deslușiră contururile portului Al Hudaïda, identificară curînd şi Sanaa, deasupra căreia făcură fotografii, dar Marebul trebuia să se găsească tocmai la cîteva sute de km mai spre răsărit.

Lunecau în lungul văii Kharidului, cu sate rare, disperaţi de inexistenţa drumurilor precise care să-i orienteze, iar pilotul nu înceta să-i piseze cu economia de carburant. Într-un tîrziu, descoperiră, dedesubt, un zid oval, cîteva coloane şi pietre disparate. Acesta să fi fost Marebul? Pentru asta întreaga aventură? Arnaud îl descrisese ca pe un teren gol, cu cîteva columne încă ridicate. Nici urmă de columne, deşi pilotul coborîse avionul. Călăuza arabă părea complet dezorientată. Dacă aceasta era cetatea, nici urmă de cele 70 de temple descrise de călătorul german!

În acest moment critic, Corniglion le-a atras atenţia că trecuseră cinci ore de zbor şi că nu mai aveau carburant decît pentru alte

cinci ore. În consecinţă, nu le mai rămîneau decît, cel mult, cîteva minute pentru a identifica cetatea pierdută în peisajul frămîntat. Se aflau la marginea imensului deşert Rub'al Khali, asemănător unui imens scorpion lucind în soare, peisaj dezolant care nu mai făgăduia nimic. Şi tocmai cînd erau gata să accepte inevitabilul, decizia de a face cale întoarsă, unul dintre ei, nimeni nu mai ştia, mai tîrziu, care, zări la început o fulgerare de stînci pleşuve, apoi stîncile luară forma unui palat, cu turnuri şi terase largi în apropierea albiei secate a unui curs de apă.

Înclinînd avionul la 45 de grade, coborîră razant deasupra ruinelor. Construcţiile erau atît de albe încît păreau de marmură. Numărară aproape 20 de turnuri, unele pătrate, altele conice. Ulterior, comparînd oraşul cel mort cu Sanaa, Corniglion-Molinier afirma că fusese construit pentru a adăposti o populaţie de aproape două sute de mii de persoane! Aveau la bord aparate de fotografiat şi de filmat; cum timpul îi mîna din urmă, lucrau cu încordare. „Eram atît de emoţionaţi de acest spectacol extraordinar" – povestea, mai tîrziu, pilotul – „că şi uitasem de carburantul nostru care se epuiza şi că, mai devreme sau mai tîrziu, ne puteam trezi într-un teritoriu ostil". Cît despre Malraux, el căuta încordat un teren de aterizare: de-o parte dunele de nisip care ar fi înghiţit aparatul, de cealaltă, stîncile vulcanice de care s-ar fi frînt. Era convins că zburau deasupra Sabei, iar valea morţilor, pe care o descoperiră curînd, imens cimitir cu mii de morminte dintre care cîteva zeci deosebit de înalte, îi întări concluzia că acelea erau mormintele potentaţilor imperiului legendar.

Corniglion se dezmetici primul. Piloţii francezi îi avertizaseră că beduinii somalezi îi supuneau la torturi atroce pe albi, pe care-i asimilau asupritorilor coloniali, iar dacă s-ar fi prăbuşit în mare, rechinii nu s-ar fi comportat mai binevoitor faţă de ei. Cel mai apropiat punct în care ar mai fi putut ateriza era Obock, orăşel somalez în nordul golfului Tadjoura. Ca prin miracol au răzbit pînă acolo, ultimii kilometri parcurgîndu-i în zbor planat! Administratorul local le dădu merinde, încărcară rezervorul şi îşi continuară drumul spre Djibouti, unde Malraux se repezi la poştă. A doua zi *L'Intransigeant* publica următoarea telegramă:

Tudor Caranfil

Am descoperit legendara cetate a reginei din Saba stop douăzeci de turnuri şi temple sînt încă în picioare stop deţinem fotografii pentru *L'Intransigeant* stop salutări Corniglion şi Malraux.

Telegrama provocă un val de reacţii contradictorii în centrele ştiinţifice ale lumii. Profesorul american Gotheil, de la Universitatea Columbia, era de părere că Saba şi regina sa biblică reprezentau un simplu mit. „Pe cît putem noi şti" – scria el sarcastic – „regina aceasta n-a existat vreodată şi e cu atît mai puţin probabil că ar fi avut vreo capitală!...". Dar Wright, bibliotecarul Societăţii Americane de Geografie, înclina să-i dea totuşi dreptate lui Malraux: „Raportul asupra descoperirii ruinelor în deşertul Arabiei de Sud este de un imens interes pentru geografi şi arheologi". Cea mai mare parte a specialiştilor consultaţi rămîneau rezervaţi. Unii presupuneau că Malraux dăduse peste Ubar, „Atlantida nisipurilor", ceea ce nu aducea lucruri prea noi.

Între timp, fără să ştie nimic despre furtuna pe care o stîrnise, Malraux îl vizita, în drum spre casă, pe negusul Abisiniei, care se pretindea – prin tradiţie – descendent din regele Solomon şi regina Sabei. Abia cîteva săptămîni mai tîrziu ajungea la Paris, unde, între 3 şi 13 mai, publica opt reportaje despre călătoria sa, urmate de alte două relatări ale lui Corniglion-Molinier. Dar pe data de 6 mai, cotidianul *Le Temps* insera un articol al exploratorului Beneyton, care punea sub semnul întrebării însuşi faptul că ruinele fotografiate de Malraux ar fi legendarul Mareb, sugerînd că arheologul zburător l-a confundat cu Temma, cetate pe care Beneyton o semnalase încă din 1911. Cei care denunţaseră diletantismul şi candoarea concluziilor lui Malraux se vedeau recompensaţi, cu atît mai mult cu cît, patru zile mai tîrziu, acelaşi *Le Temps* publica răspunsul împăciuitor al scriitorului, care admitea că oraşul survolat nu era Mareb. Încetul cu încetul gălăgia se potoli fără să lase urme. Reportajele îi aduseseră ziarului *L'Intransigeant* tot ce avea nevoie pentru sporirea tirajului: un colaborator celebru, titluri de senzaţie, fotografii care sugerau aerul misterelor deşertului; pentru Malraux – apreciază biograful acestuia, Jean Lacouture – expediţia reprezentase „cea mai naivă operaţie publicitară". Naivă, dar eficientă.

În lunile următoare, conformîndu-se balansului obişnuit dintre fantasme şi realitate, Malraux se dezinteresa cu totul de „formidabila sa descoperire", reintrînd în miezul secolului său şi concentrîndu-se asupra problemelor politice şi culturale fierbinţi ale acestuia. În august 1934 se afla la Moscova, transmiţînd primului congres al scriitorilor sovietici mesajul de prietenie al literaţilor francezi. Ilia Ehrenburg şi-l amintea cu chipul crispat de un intermitent tic nervos care-l făcuse pe Radek, delegatul Comitetului Central, să creadă că scriitorului nu-i convenea modul în care fuseseră definite principiile realismului socialist. „Radek" – istoriseşte, Ehrenburg – „s-a grăbit să-l liniştească pe Malraux, dar bineînţeles că nu-i putu vindeca ticul..."[24]. Lui Gorki îi propunea publicarea în URSS a unei vaste enciclopedii în rusă, engleză şi germană, cu colaborarea unei largi constelaţii de savanţi, realizare intelectuală supremă a secolului, comparabilă cu performanţa enciclopediştilor secolului al XVIII-lea. Cu Eisenstein şi Şostakovici discuta despre o ecranizare posibilă a *Condiţiei umane*; cu Meyerhold, despre o eventuală adaptare scenică a romanului său. Călătoria la Moscova îi dăduse prilejul contactului cu cinematograful sovietic, care-i lăsase o puternică impresie. Dovjenko, Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Heifiţ – acea întreagă proliferare de talente atît de diverse şi atît de unitară totuşi în integritatea dăruirii revoluţionare îl captivase.

Abia reîntors la Paris se arunca, din nou, în bătălia împotriva dreptei. Participa entuziast la activitatea „Comitetului de vigilenţă antifascistă" fondat de Paul Langevin, lansa avertismente publice la adresa „Crucilor de foc", formaţii de extremă dreaptă care ameninţau democraţia franceză, denunţa crimele ascunse sub demagogica lozincă nazistă: „Un stat, un popor, un şef"!

În decembrie 1935, în marea sală Wagram din Paris, evoca eroica luptă a antifasciştilor germani, revendicînd imperios eliberarea scriitorului Ludwig Renn:

> Sîntem cu el pentru că, în noblеţea sa, a ales să fie comunist. Pentru că, ofiţer fiind, s-a pronunţat public împotriva războiului; pentru că, scriitor fiind, deşi a avut posibilitatea să fugă, a ales povara datoriei

de a exprima ceea ce gîndea şi, cîteva clipe înainte ca sentinţa să-i fie pronunţată, a declarat: „Aparţin partidului comunist, îi voi aparţine pînă la moarte. Azi sînteţi învingători, astăzi mă torturaţi. E firesc! Dar trebuie să ştiţi că în această clipă îmi asum deplina răspundere a gîndurilor mele, şi în ziua în care aş înceta să afirm ceea ce spun astăzi, aş înceta să mai fiu om..."[25].

Şi nu era nici o dicrepanţă între declaraţiile sale de tribun şi operele sale literare. În 1935, André Malraux, prin *Vremea disprețului*, era unul dintre primii scriitori care abordau tema închisorilor şi odioaselor lagăre de concentrare naziste. Eroul său, Kassner, inspirat de figura unui militant german cu care se împrietenise în 1933, Gustav Regler, organizator al grevelor minerilor din Ruhr, îmbina în el trăsăturile definitorii ale scriitorului lucid şi revoluţionarului de profesie. Îngropat în temniţa hitleristă, Kassner caută să se apere de nebunie, de spaimă, de singurătate, printr-o intensă viaţă interioară. El îşi găseşte, întîi, evadarea în muzică, memoria sa fiind încărcată de temele lui Bach şi Beethoven. Dintr-odată, însă, îşi dă seama că muzica este prea abstractă, îl desparte de viaţa reală, de voinţă. „Toată problema captivităţii constă în a depăşi pasivitatea" – îşi spune el. Şi atunci osînditul acesta, cu neputinţă de claustrat, îşi regăseşte libertatea dăruindu-se nu halucinaţiilor, ci reminiscenţelor filmelor pe care le-a iubit. Care anume? Memoria sa vizuală e întreţăiată de imagini din mari opere cinematografice sovietice ca *Pămîntul* şi *Sfîrşitul Sankt Petersburgului* (din nou un accent autobiografic, pentru că Malraux se afla încă sub puternica impresie pe care i-o treziseră capodoperele ecranului sovietic).

Către sfîrşitul romanului, Kassner, eliberat datorită sacrificiului unuia dintre tovarăşii săi, află că petrecuse în închisoare doar... nouă zile! Ajuns la Praga, unde reîntîlneşte femeia iubită, se pierde în mulţimea care manifestează pe stradă pentru eliberarea victimelor terorii hitleriste, regăsind „patimile şi adevărul care nu aparţin decît oamenilor uniţi". Şi, la tribună, ascultă chemarea unui orator cu înfăţişare anodină, dar ale cărui cuvinte conţin tot atîta forţă ca

şi chemările militantului Malraux, care, la Wagram, pe 23 decembrie 1935, se adresa unui public magnetizat, strigînd:

> ...În această seară de ajun de sărbătoare, în sala aceasta în care zgomotul automobilelor îmi acoperă cuvintele, în acest loc în care nici unul dintre voi cei care mă ascultaţi nu se poate mişca fără să simtă umărul unui tovarăş, peste aceste bănci atît de pline de prezenţă frater-nă şi de lumină, chemările mele să depăşească tot ceea ce încerc să exprim cînd mă adresez lui Thälmann, Renn şi tuturor celorlalţi fraţi ai noştri închişi: „Tovarăşi, sîntem alături de voi în singurătatea şi infernul vostru...".

La lectura acestor cuvinte înflăcărate, străbătute de compasiune, dar şi de mîndrie pentru rezistenţa umană, simţi, peste decenii, fiorul entuziasmului pe care-l puteau trezi. Cel care le rostea – ştim asta – abia se întorsese din delirantul său raid deasupra Sabei, după cum ştim că scrisese, ca un adevărat motto al biografiei sale: „Orice aventurier se naşte dintr-un mitoman!". Ca şi Montherlant, sîntem liberi să suspectăm, în toate acestea, „un joc". Dar jocul strălucitului „actor" care e André Malraux ne pare, în aceste clipe, pe cît de sublim, pe atît de puţin gratuit.

Fiindcă omenirea trăia, la cumpăna anilor '30, clipe decisive. Democraţia, în alarmă, nu găsea unitate pentru a stăvili asaltul fascismului. Guvernul de la Berlin încălca nestînjenit prevederile Tratatului de Pace, anexîndu-şi Saarul şi Renania, trecînd la constituirea unei puternice flote aeriene de război, mobilizînd sub arme jumătate de milion de oameni, anunţînd public ruşinoase legi rasiale.

În acelaşi an 1936, Frontul Popular triumfa în Franţa. Cu cîteva luni înainte, un guvern de Front Popular se instalase şi la conducerea Spaniei devenită republică. Dar în noaptea de 17 spre 18 iulie, generalul Francisco Franco, exponent al falangelor fasciste, ataca tînăra republică. Şase zile mai tîrziu, ziarele din 23 iulie publicau următoarea ştire:

> André Malraux, laureat al premiului Goncourt pentru literatură, aviator [?] şi preşedinte al Comitetului împotriva războiului şi fascismului, a

părăsit astăzi Parisul, zburînd spre Madrid. Însoţit de soţia sa, el a declarat că are misiunea de a transmite preşedintelui Frontului Popular spaniol mesajul de prietenie al tuturor bărbaţilor şi femeilor Franţei care urmăresc cu emoţie lupta Republicii Spaniole...

„No passaran!"

E dificil de înţeles, pentru cititorul de azi, cîte pasiuni a stîrnit războiul civil din Spania încă din primele sale zile. Era explozia vizibilă a unui conflict care mocnea, în adînc, pe întreg pămîntul, era – cum a fost definit mai tîrziu – preludiul celui de-al Doilea Război Mondial, manevrele generale ale acestuia. Pretutindeni în lume, statele erau sfîşiate intern de o frontieră invizibilă, care despărţea fascismul aflat în ascensiune de apărătorii îndîrjiţi ai unei mişcări politice pe care o considerau democratică.

Insolenţa dictaturilor care încuraja hoardele extremei drepte pe teritoriul Europei provoca, prin reacţie, strîngerea rîndurilor în jurul formaţiunilor politice antifasciste. Pînă şi personalităţi pe care politica nu le pasionase pînă atunci ţineau să-şi unească glasul cu cel al demonstranţilor stîngii militante. În martie 1936, George Enescu, deşi trăia la Paris, ţinea să declare unui ziar antifascist românesc:

> ...Germania de azi, atît de redusă din punct de vedere artistic, e departe de a aminti adevărata noblеţe a acestui popor [...] Spuneţi tuturor că eu sînt pentru victoria raţiunii asupra forţelor care vor să ţină ţara noastră în întuneric şi ignoranţă[26].

Adevărul este că atacul frontal al fascismului în Spania cristalizase, din primele zile, opţiunile politice ale întregii omeniri. Pentru cei tot mai numeroşi care erau conştienţi de primejdia prin care trecea omenirea apărarea Spaniei coincidea cu apărarea propriei

libertăţi în propria lor ţară. Cu atît mai mult cu cît Republica Spaniolă şi guvernul său abia instalat la putere nu erau pregătite pentru o confruntare armată. Rebelii – ofiţeri aristocraţi exilaţi în Maroc după instaurarea Republicii, comandînd mercenari „mauri" din faimoasa „Legiune străină", aprovizionaţi din plin cu arme, cu tancuri, cu avioane şi piloţi germani, ulterior chiar cu întregi divizii italiene – atacau dezlănţuiţi, semănînd, în primele săptămîni, deruta şi chiar groaza în rîndul populaţiei. Guvernului Azana nu-i rămăsese, pentru a rezista, decît să înarmeze mulţimea, cea mai mare parte din ea nici măcar instruită militar, şi să salveze astfel, cu greu, o parte din teritoriu şi cele trei metropole: Madrid, Barcelona şi Bilbao.

În aceste condiţii, firesc ar fi fost ca Frontul Popular din Spania să găsească solicitudinea şi toată solidaritatea în guvernul francez de Front Popular condus de Léon Blum. Dar tocmai acesta, împreună cu guvernul britanic, au fost iniţiatorii unei convenţii internaţionale cu privire la aşa-numita „neintervenţie" în războiul spaniol, sub pretextul „localizării" conflictului. Neintervenţie de care Germania şi Italia nu s-au sinchisit cîtuşi de puţin. Este, în acest sens, semnificativă reacţia ministrului nostru de externe, Nicolae Titulescu. Aderînd, conform indicaţiilor lui Carol al II-lea, la convenţia de neintervenţie, formulase totuşi rezerva că aceasta „nu implică pentru guvernul român obligaţiunea de a recunoaşte principiul că un guvern legal nu poate obţine, la cererea lui, un ajutor de la un alt guvern împotriva unei rebeliuni"[27]. Valter Roman citează un raport descoperit în arhivele MAI din Bucureşti în care, după demiterea din guvern a marelui diplomat român, se arăta:

> La începutul lunii septembrie 1936, a fost trimis [la o uzină de armament din Franţa – n.a.] d. subsecretar de Stat Caranfil, care a constatat cu surprindere că tunurile şi avioanele comandate de România erau de mult gata, însă d. Titulescu, care fusese personal la uzine, a spus că ţara românească nu are nevoie de acel armament şi de avioane şi că pot să le trimită în Spania, care solicitase şi ea asemenea materiale.

> Acele tunuri şi avioane, după cum rezultă din rapoartele date de agenţii de spionaj ai Germaniei şi Angliei, ar fi fost debarcate parte la Barcelona, iar celelalte în Bilbao şi îndreptate spre frontul comunist din Spania...[28]

Această atitudine angajată a lui Titulescu de partea Spaniei republicane avea să fie consfinţită şi de cunoscuta telegramă pe care marele om politic o trimitea, în aprilie 1937, divizionului de artilerie român constituit în cadrul brigăzilor internaţionale antifasciste care luptaseră la Guadalajara:

> ...Cînd Pacte nu sînt respectate şi oameni de stat devin falimentari, îmi face o deosebită plăcere să pot felicita ostaşii români care, acţionînd în spiritul echităţii şi dreptăţii, reînvie, departe de patrie, virtuţile strămoşeşti...[29].

Dar atunci cînd, la 23 iulie 1936, în primele zile ale războiului, André Malraux pleca spre Spania, acolo nu era decît un popor disperat care-şi apăra cuceririle cu mîinile aproape goale.

Odiseea escadrilei „España"

André Malraux a găsit Madridul sub bombe. Republica era vulnerabilă mai cu seamă în aer, neavînd cu ce să combată necruţătoarele atacuri ale aviaţiei falangiste. Imediat după izbucnirea conflictului, vreo douăzeci de piloţi fideli guvernului legal care-şi aveau baza în Maroc au aterizat la Sevilla, fără să ştie că oraşul fusese deja capturat de franchişti. Aceştia i-au împuşcat pe piloţi, punînd mîna pe avioane. Cerul republicanilor rămăsese fără apărare. În aceste condiţii, Malraux se grăbi să-şi ofere serviciile guvernului, angajîndu-se să pună în slujba Republicii o formaţie de luptă în cel mai scurt timp.

Reîntors în grabă la Paris, Malraux soma guvernul francez de Front Popular să-şi îndeplinească datoria de solidaritate cu republicanii

spanioli, ajutîndu-l măcar cu o escadrilă de război, dar, paralizat de frică, Léon Blum refuză. Atunci scriitorul izbuti să achiziţioneze, cu sume adunate prin colectă publică, un număr de vreo zece avioane civile pe care le trecu peste graniţă. Piloţii fuseseră recruţaţi şi ei, rapid, în cea mai mare parte „mercenari de stînga", retribuiţi cu frumoasa sumă de 15.000 de franci pe lună! E drept că aparatele vechi şi rudimentare îi făceau vulnerabili în faţa Junkers-urilor şi Fokker-urilor franchiste de ultimul tip, iar bombele erau nevoiţi să le arunce direct din carlingă!

După o scurtă perioadă de antrenament la Albacete, escadrila trecu, la 14 august, „botezul focului" împotriva unei coloane motorizate franchiste care înainta dinspre Mérida spre Medellín. Această înaintare prin Estramadura trebuia stăvilită cu orice preţ, şi importante forţe republicane nu izbutiseră s-o facă. Conform unor informaţii sosite din Madrid, însuşi Franco ar fi însoţit coloana. Misiunea de a o opri fu încredinţată escadrilei „España". Malraux, participant la zbor, într-unul dintre cele şase aparate care se îndreptau spre Medellín, îl descria astfel în *Speranţa*:

> ...Cînd drumul coti şi soarele alunecă într-o parte, punctele roşii reapărură. Prea mici pentru a fi automobile, cu o mişcare prea mecanică pentru a fi oameni. Şi drumul se mişca. Dintr-odată, Darras înţelese. Şi, ca şi cum ar fi început să vadă cu gîndul, nu cu ochii, distinse formele. Drumul era acoperit de camioane îngălbenite de praf. Punctele roşii erau capotele vopsite cu miniu, necamuflate...

Dacă China fusese visată, Spania era trăită intens. „Mitomanul" Malraux se vedea proiectat, pentru prima oară, într-o adevărată aventură, cea a unui război civil. Îl şi simţi încordat, în vreme ce aparatele intrau în picaj, forţînd coloana să se oprească. Unele camioane ardeau, altele fuseseră imobilizate, şoferii încercau, disperaţi, să-şi croiască drum prin flăcări. Dar cum vîrful coloanei ajunsese deja la Medellín, avioanele se întoarseră să bombardeze piaţa tîrgului înţesată de vehicule. În momentul acela, îşi făcu apariţia vînătoarea franchistă, temutele Junkers, în faţa cărora escadrila se retrase.

În săptămînile următoare, „España" fu aruncată în luptă pretutindeni unde era nevoie de ea. Malraux, care în realitate nici nu avea brevet de pilot, participa la lupte în calitate de mitralior. E drept că activitatea escadrilei a fost, ulterior, controversată. Colonelul Hidalgo de Cisneros, şef al aviaţiei republicane, fără să nege, în memoriile sale, bunele intenţii ale scriitorului, se întreba totuşi:

> Poate că aspira să joace rolul unui Byron în lupta noastră? Nu ştiu! Dar pot afirma că, dacă adeziunea scriitorului de mare renume servea, în mod obiectiv, cauza noastră, contribuţia sa ca şef de escadrilă a fost total negativă...[30].

Malraux – susţine colonelul – ar fi fost un ignorant în problemele aviaţiei, iar cea mai mare parte dintre piloţii săi erau simpli mercenari, o adevărată povară a căror îndepărtare Cisneros – ca şef al aviaţiei – o ceruse în repetate rînduri. A fost însă refuzat sistematic de către guvern, intimidat de reacţia opiniei publice în faţa concedierii „eroicilor apărători ai libertăţii". Însuşi „Malreux" – cum îl supranumise maliţios Hemingway – destăinuia, ulterior, ca fenomene inerente ale începutului, detalii despre aceşti „aşi" ai aerului care nu mai zburaseră din vremea războiului mondial şi care zdrobeau aparatele luate în primire încă înainte de a intra în luptă, pierzîndu-şi uneori şi viaţa.

Fapt este că, după numai cîteva săptămîni, în pragul iernii, mica flotilă internaţională nu mai dispunea decît de vreo cinci-şase aparate lente şi cu slabă putere de foc. Din fericire, avioanele sovietice începuseră să sosească în număr satisfăcător şi republicanii le aruncară la timp în încrîncenata bătălie pentru apărarea Madridului. Convins că dintr-un moment într-altul va primi, totuşi, noi aparate din Franţa, Malraux se zbătea se prelungească existenţa escadrilei sale. În acest moment îl întîlnea, la Valencia, Ilia Ehrenburg care, în memoriile sale, relatează:

> Îmi spuse că speră să mai capete vreo zece avioane militare. Le achiziţionase guvernul spaniol, dar francezii instituiseră *embargo* asupra lor. Spunea că vrea să creeze o escadrilă franceză care să-i bombardeze pe franchişti...[31].

Neputînd dobîndi aparatele rîvnite, Malraux începe să înţeleagă că trebuie, dacă vrea să continue lupta, să schimbe armele. Se reîntoarce deci la Paris. „...L-am revăzut, ieri, pe Malraux" – notează André Gide în Jurnalul său. „Faţa îi e mai puţin frămîntată de ticuri ca de obicei, iar mîinile nu-i mai sînt atît de agitate. Vorbeşte cu acea volubilitate extraordinară care mă face, adesea, să-l urmăresc atît de greu..."

Malraux nu vorbeşte numai, ci şi scrie. În locul trăgaciului mitralierei de bord, apucase cu fermitate stiloul, de atîtea ori încercat în bătălii literare. „Mitomanul" nu mai are nimic de inventat; a trăit prea multe, are prea multe de comunicat pentru a mai lăsa loc şi fanteziei.

Munca la roman e întreruptă în martie de o invitaţie: un turneu de conferinţe în Statele Unite, la solicitarea revistei de stînga *The Nation* din New York, căreia i se raliază cîteva universităţi americane şi... organizaţii ale actorilor şi cineaştilor din Hollywood. Ar putea, pe această cale, aduna fonduri destinate echipării ambulanţelor şi spitalelor atît de necesare pentru răniţii Spaniei combatante.

În America, scriitorul redevine tribun. „Vorbea cu asemenea pasiune" – îşi aminteşte criticul Alfred Kazin, martor al uneia dintre conferinţele new-yorkeze – „încît frazele sale păreau lovituri de pumnal care făceau să pătrundă în carnea noastră, ca nişte cuie, suferinţele Spaniei..."[32].

La mijlocul lui aprilie, după ce şi-a prelungit turneul de propagandă şi în Canada, se reîntoarce la masa de lucru pentru a termina *Speranţa* care, în decembrie 1938, vedea lumina tiparului, cu un răsunet de public fără egal. Ce mai rămînea de făcut pentru Spania? Un film, poate?...

„Cochetarea" cu mitul

După turneul american, cinematograful pătrunde vijelios în viaţa lui Malraux, ca o nouă şi unică aventură. E greu de precizat ce rol a avut, în această nouă tentaţie, vizita la Hollywood şi contactul cu

regizorii şi vedetele californiene. De fapt nu Mecca cinematografului ar fi trebuit să-i reveleze filmul ca mod de expresie. Malraux îşi manifestase credinţa în arta ecranului încă de la 21 de ani, cînd eşua în „afacerea" distribuirii filmelor germane pe piaţa franceză. Cîţiva ani mai tîrziu, după întoarcerea din Indochina, îşi supranumea cămăruţa în care lucra la Editura Grasset, „Cabinetul doctorului Caligari"!

Încă de pe atunci avansa, în *Ispita Occidentului*, opinia că „acţiunea [cinematografului – n.a.] învăluită în linişte şi cu ritmul ei rapid are însuşirea particulară de a ne impresiona imaginaţia..."[33]. Ar fi vrut să-şi vadă ecranizat măcar unul dintre romane. Pe lîngă cîteva prilejuri trecuse, însă fără succes. Cinematograful îl ocolea, ca o fatalitate, cu toate că Maurice Tourneur încercase încă în 1931 să găsească un producător pentru o versiune filmică a *Căii regale*, după cum şi Serghei Eisenstein făcuse eforturi pentru a ecraniza *Condiţia umană*. Eşecul tuturor proiectelor transpunerilor cinematografice inspirate de literatura sa l-a urmărit toată viaţa, deşi caracterul cinematografic al tehnicii sale narative este evident pentru cititor şi a fost insistent remarcat de critică.

Cînd, de pildă, în *Condiţia umană*, Cen îşi lansează bomba asupra lui Cian Kai-Şi, viziunea scriitorului e cît se poate de cinematografică. Revoluţionarul ţîşneşte în mijlocul drumului, se cramponează de automobil şi este pe jumătate sfîşiat de explozie:

> ...Îşi aminti că trebuie să scoată revolverul. Încercă să-şi atingă buzunarul pantalonului, dar nu mai găsi nici buzunar, nici pantalon, nici picior – numai carne vie. Celălalt revolver îl purta în buzunarul cămăşii. Nasturele fusese smuls. Apucă arma de ţeavă, o întoarse fără să ştie cum şi trase instinctiv...[34].

Am remarcat cum în *Timpul dispreţului*, Kassner, eroul său, gata să-şi piardă minţile, îşi regăseşte echilibrul proiectîndu-şi pe ecranul lăuntric al memoriei reminiscenţe din filmele preferate: cele ale lui Dovjenko şi Pudovkin. Dar *Speranţa* însăşi era – de la început – profund marcată de viziuni cinematografice. Există descrieri întregi concepute filmic, ca de pildă, „secvenţa" consiliului pentru protecţia monumentelor istorice în care privirea scriitorului execută

un adevărat panoramic peste adunătura eteroclită de urşi împăiaţi, colţi de elefant şi tablouri de Goya care-şi aşteaptă evacuarea sub ploaia de foc şi sînge. „O clădire ardea, ca-n filme, de sus în jos..." – notează, acolo, Malraux.

Referiri directe la cinematograf, la tehnica şi „ticurile" acestuia abundă, de altfel, în întreg romanul. În pasajul luării cu asalt a bateriei franchiste, Puig (din automobilul în plină viteză) îi remarcă pe tunarii inamici „crescînd ca la cinema", după cum, ceva mai departe, „într-un urlet de trompetă şi claxoane, două Cadillacuri soseau într-un zigzag balansat ca din filmele cu gangsteri...".

Scriitorul era pe deplin conştient de această particularitate a stilului său. În prefaţa la cartea prietenei sale Andrée Viollis, *S.O.S. Indochine*, Malraux afirma faptul că cinematograful şi ziaristica modificaseră forma romanului contemporan, supusă de acum aceloraşi ritmuri şi contraste violente. Forma „noului roman" – susţinea el – era „la fel de fluidă ca filmul şi la fel de decisivă ca un titlu de reportaj...".

Ziaristica o exercitase din plin. În 1938 se simţea copt pentru cinematograf.

La ora la care Malraux se lansează în proiectul ecranizării *Speranţei* existau deja cîteva filme făcute în apărarea luptei republicanilor spanioli. Cel mai cunoscut era documentarul realizat de Joris Ivens, *Pămînt spaniol*, finanţat cu concursul unei „cooperative" de intelectuali generoşi, printre care Ernest Hemingway, Luise Rainer, Fredric March, Lillian Hellman, John Dos Passos. Cu un comentariu scris de Ernest Hemingway şi rostit de Orson Welles, filmul lui Ivens a produs o impresie profundă. Premiera mondială a avut loc la Casa Albă şi, la sfîrşitul proiecţiei, preşedintele Roosevelt declara public: „Acest film trebuie să fie văzut de toată lumea..."[35]. Mai tîrziu, într-un referendum organizat de National Board of Review, *Pămînt spaniol* figura pe locul cinci între cele mai bune zece filme ale anului, iar încasările sale au fost folosite pentru achiziţionarea unor instrumente medicale destinate îngrijirii răniţilor din Spania republicană. În acelaşi an, Herbert Kline, finanţat de casa americană *Frontier*, descria în *Inima Spaniei* şi în *Întoarcerea la viaţă* (1938) activitatea spitalelor şi ambulanţelor americane care se străduiau

să tămăduiască rănile primului cîmp de bătălie antifascistă din Europa.

Malraux cunoştea bine aceste precedente. Dar el socotea că specificul documentar al filmelor realizate pînă atunci limita aria publicului la cercul simpatizanţilor democraţiei spaniole. Pentru autorul *Speranţei* problema care se punea cu acuitate era aceea de a lărgi numărul oamenilor conştienţi de amploarea şi sensul războiului care, deşi era purtat pe teritoriul Spaniei, îl privea pe oricare contemporan din orice ţară a lumii. Pentru a atrage un număr de spectatori cît mai larg era nevoie de un film de ficţiune.

„De mai bine de zece ani, toată viaţa cinematografului constă în a cocheta cu mitul" – va scrie el cîţiva ani mai tîrziu, într-un „episod cinematografic" al unei *Psihologii a artelor* pe care o publica în revista *Verve* (1937) şi care va apărea ulterior în volum sub titlul „Schiţă a unei psihologii a cinematografului" (1941)[36]. „Cinematograful se adresează maselor şi masele iubesc mitul, în bine şi în rău. Dacă am vrea să uităm acest lucru, războiul ar fi suficient pentru a ni-l reaminti..." – afirma scriitorul.

Primul simptom al mitului, al „acestui joc de-a v-aţi ascunselea", Malraux îl identifica în raportul dintre scenariu şi vedete. „Odinioară" – scria el – „pantomimele atribuiau nenumărate aventuri celor cîteva personaje ale «commediei dell'arte». Şi entuziaştii cinematografului ştiu bine că, cu toate eforturile scenariului de a particulariza personajele, actorul domină totul: aşa cum a fost văzut Pierrot hoţ, Pierrot beţiv şi Pierrot îndrăgostit, va fi văzută Garbo regină şi Garbo curtezană, Marlene cocotă şi Marlene spioană, Stroheim la Gibraltar, Stroheim la Belgrad şi Stroheim în război...".

Este semnificativ că prima opţiune a lui Malraux a fost de a distribui în filmul său, dacă nu pe Garbo sau Marlene, măcar pe Erich von Stroheim alături de Pierre Larquey, uitat de publicul de astăzi, dar care între anii 1931 şi 1961 a jucat în peste 150 de filme, majoritatea – ce-i drept! – roluri episodice.

Dar, cu tot ajutorul financiar pe care s-a oferit să i-l acorde din nou Édouard Corniglion-Molinier, pilotul-complice al aventurii

sale deasupra „Sabei", rezervele se dovediră insuficiente pentru a finanța o distribuție cu actori profesioniști din Franța. El se mulțumi să-l angajeze pe Louis Page, operator experimentat care lucrase cu Alexander Korda și cu G.W. Pabst, avînd reputația de a se descurca în cele mai imposibile condiții de lucru, pe André Thomas în calitate de cameraman, pe Denis Marion ca asistent de regie și, ca monteur, pe Boris Peskine. Restul echipei trebuia completat în Spania...

Guvernul republican adăuga investiției lui Corniglion suma de 750.000 de pesetas și 100.000 de franci francezi, ceea ce constituia, în 1938, un uriaș efort pentru trezoreria epuizată a țării. Dar cea mai prețioasă achiziție a echipei avea s-o constituie Max Aub, scriitor și dramaturg spaniol, utilizat la început ca agent de legătură cu autoritățile și ca traducător, apoi ca asistent de regie și chiar *monteur*.

Denis Marion, care l-a asistat pe Malraux în perioada elaborării scenariului, ne spune că cea dintîi idee a scriitorului convertit la cinematografie – conștient că o transpunere în imagini, exhaustivă, a materialului romanului era imposibilă – a fost cea a adaptării episodului principal al celei de-a treia părți a *Speranței*, în care, după distrugerea unui aerodrom fascist, unul dintre avioanele în misiune se prăbușea în munți și trebuia salvat[37].

Aventura fusese trăită aievea de Malraux, care i-a povestit-o lui Ehrenburg. Scriitorul sovietic istorisește în memoriile sale[38]:

> În Valencia nu se gîndea și nu vorbea decît despre bombardarea pozițiilor fasciste; cînd începeam să discut literatură îl apuca ticul lui nervos și nu mai scotea o vorbă [...]. Într-o zi Malraux mi-a povestit un episod pe care l-a descris apoi în romanul *Speranța* și din care a făcut pivotul de susținere al filmului turnat de el în Spania. Din zona fascistă a venit un țăran care a spus că știe locul în care se află un aerodrom al fasciștilor. Francezii l-au suit în avion, dar, de la înălțime, țăranul nu putea recunoaște teritoriul. Aviatorul a trebuit să zboare la joasă altitudine. Aerodromul a fost bombardat, dar și avionul avariat, mecanicul rănit grav. Pentru Malraux, la Valencia, acest episod nu era un subiect literar, ci însăși viața cotidiană a războiului. La Valencia el lupta...

Este interesantă, pe de altă parte, şi relatarea criticului american Alfred Kazin despre un discurs ţinut de Malraux la New York în turneul său din 1937:

> În acea seară, Malraux evoca lunga coborîre a aviatorului ucis şi a celor răniţi prin munţi. El descria scena într-un decor de plante aride, fără nici un drum în afara unor poteci pentru catîri, prin care brancardierii înaintau cu dificultate. Întreaga populaţie ieşea să-i salute şi să ajute piloţii, iar femeile şi copiii plîngeau vazînd rănile pe chipul oamenilor. „Cînd am ridicat ochii" – ne-a povestit Malraux – „şirul ţăranilor se întindea din vîrful muntelui pînă în vale; a fost cea mai minunată imagine de fraternizare pe care am văzut-o vreodată...".

De remarcat că între întîlnirea cu Ehrenburg şi discursul de la New York trecuse ceva mai mult de un an. În timp ce la întîlnirea de la Valencia Malraux părea încă sub impresia aventurii piloţilor, în discursul de la New York centrul de greutate era strămutat de pe prăbuşirea aparatului pe lunga coborîre, printre creste, a aviatorilor răniţi şi a celui ucis. În timp ce, după cum remarca Ehrenburg însuşi, la Valencia evenimentul nu reprezenta încă, pentru Malraux, decît un moment din viaţa cotidiană a războiului, în vocea tribunului de la New York distingem inflexiunile rapsodului înfrăţirii umane. Mai mult chiar, în memoria lui Kazin imaginile evocate nici nu mai sînt literare, ci vizuale. Ceea ce ne spune că, încă în martie 1937, Malraux îşi trăia filmul viitor sau – mai bine zis – filmul trăia în el, tocmai prin această imagine a coborîrii din munţi la care ne vom mai întoarce la momentul potrivit.

În faţa elaborării scenariului, însă, Malraux şi-a dat seama că episodul avionului doborît, cu toată grandoarea vizuală pe care i-o intuia, nu putea acoperi spaţiul unui lung-metraj şi nici exprima, numai prin nişte pumni ridicaţi solidar, amploarea împotrivirii antifasciste a unui întreg popor. Aşa încît s-a străduit să împletească episodul „pivot" într-o acţiune complexă, care să surprindă atît rezistenţa înverşunată a armatei republicane, cît şi luptele de *guerilla* duse de populaţia din teritoriile ocupate împotriva falangiştilor.

Pentru a-l diferenția clar de roman, Malraux i-a căutat filmului său și un alt titlu: întîi intenționa să-l denumească *Sînge de stînga*, apoi a sfîrșit prin a opta pentru un titlu mai puțin „fiziologic", *Sierra de Teruel*, numele muntelui pe care se petrecea dramaticul episod al avionului rătăcit.

„Motor!" – pe platourile Barcelonei

Scenariul a fost așternut în mare grabă. Uneori, prospectînd viitoarele spații de filmare, în automobilul care-l purta dintr-o localitate în alta, Malraux arunca o însemnare pe un petic de hîrtie – fie o indicație pentru adaptarea unui fragment din roman, fie, dimpotrivă, o idee nouă pe care i-o sugerase locul vizitei –, o discuta cu colaboratorii săi apropiați, apoi i-o dicta Elvirei, stenodactilografa sa. Venea apoi rîndul lui Max Aub s-o traducă în spaniolă, în timp ce Boris Peskine schița decupajul.

La 20 iulie 1938, cu aprobarea guvernului spaniol, primele filmări începură. Era momentul bătăliei de pe Ebru, decisivă pentru tragicul deznodămînt al războiului civil. Două luni mai tîrziu, Chamberlain și Daladier își puneau semnătura, sub cea a lui Adolf Hitler, pe Acordul de la München. Realizatorii mai sperau, totuși, să ducă la capăt filmările, pînă către mijlocul anului 1939. Cinematografia spaniolă dispunea de un platou la Madrid și de trei la Barcelona. Cum Madridul, amenințat de franchiști, era bombardat fără încetare de italieni, echipa s-a instalat la Barcelona, într-un studio situat la cinci kilometri de oraș.

Ziarista franceză Suzanne Chantal descrie, în memoriile ei, localul ca fiind „jumătate cazarmă – jumătate studio", aflat într-un vestigiu al expoziției internaționale din capitala Cataloniei.

Mai rămăseseră cîțiva palmieri prăfuiți. În curte făceau instrucție recruții. Cînd se distribuiau rațiile, femeile și copiii care așteptau în stradă se apropiau de gard și împărțeau merindele cu soldații. În afara echipei din Franța, toți ceilalți, mecanicii, electricienii, figuranții erau militari.

> Doi actori profesionişti fuseseră reţinuţi pentru rolurile principale. Pentru restul distribuţiei s-a luat tot ce s-a găsit: un cîntăreţ, un acrobat, un comic, mai ales ţărani şi muncitori aleşi după principiile tipajului. Cum îşi epuizau partitura, se întorceau pe front. Alarmele aduceau recreaţia. Se deschideau porţile, se respira, ţigările treceau din gură în gură, cineva cînta la banjou, un altul îl acompania cu vocea[39].

Şi după această fugară privire din afara echipei, să urmărim şi un punct de vedere lăuntric, cel al scriitorului spaniol Max Aub, care îşi aminteşte:

> Guvernul Cataloniei ne dăduse un sediu, aveam secretare, automobile şi alte facilităţi. Se făcuseră calcule, planuri, programe, proiecte, schiţe, se reperaseră exterioare, [...] fusese stabilit un plan al turnării. Am făcut probe cu actori, am ales străzi, ziduri, scări [...], am reunit şi fotografiat sute de ţărani ca figuranţi posibili. Dar adevăratele dificultăţi au început odată cu procurarea materialului şi cu energia electrică. Cînd vorbesc de material, mă refer la pelicula virgină şi la developare. Oprirea energiei electrice nu era prea gravă cînd era vorba de filmarea propriu-zisă – ea putea fi reluată după încetarea alarmelor, dar stoparea procesului de developare a negativelor era ireparabilă. Am fost deci obligaţi să developăm în Franţa, la Paris, pentru a ne asigura împotriva căderilor de tensiune sau a întreruperilor de curent. Era un du-te-vino continuu şi inexplicabilele întîrzieri în expedierea şi înapoierea peliculei m-au obligat să efectuez naveta cel puţin de douăsprezece ori [...]. Luam avionul pînă la Toulouse pentru a-l aştepta acolo pe cel de Paris, ca astfel să economisesc la maximum puţinul timp de care dispuneam pentru a vedea în ce fel scenele deja filmate se racordau cu cele pe care aveam să le turnăm. Din cauza precipitării şi nerăbdării noastre, nu o dată am fost obligaţi să reluăm, cincisprezece zile mai tîrziu, unele scene, ceea ce provoca dificultăţi suplimentare: actori absenţi, decoruri schimbate, pe care eram uneori obligaţi să le reconstruim...[40].

Cu siguranţă că acestor dificultăţi pricinuite de condiţiile îngrozitoare în care se turna li se adăuga amatorismul regizorului, resimţit chiar de la primul tur de manivelă. Cel dintîi decor ridicat în studio a

fost o luxoasă sală de recepţii în stil renascentist, cu inevitabila armură care figurează în magazia de accesorii a oricărui studio. Era apartamentul unui aristocrat fascist căruia doi soldaţi republicani îi fac o percheziţie pentru a găsi arme. Scenariul prevedea că, în timp ce unul dintre combatanţi îl ţinea la respect pe hidalgo, celălalt să descopere cîteva pistoale ascunse într-un frigider. Cînd Malraux s-a confruntat pentru prima oară cu decorul a dispus ca armura să fie reexpediată la magazie şi s-a întrebat dacă într-o asemenea sufragerie luxoasă era de conceput existenţa unui frigider. Max Aub susţinea că în Spania frigiderul se găseşte totdeauna în sufragerie. Realizatorul dorea însă să se asigure pe deplin şi a mobilizat întreaga echipă în consiliu în jurul acestei spinoase probleme.

Recuzitorul s-a pronunţat ferm împotriva frigiderului: ar fi primul loc în care poliţia ar cotrobăi.

— *N-ai înţeles nimic* – spuse Aub. *Sufrageria e a unui fascist care n-are de ce se teme de poliţie.*

— *Atunci de ce naiba a mai ascuns pistoalele?* – a întrebat, cu justeţe, altcineva.

Au intervenit apoi şi cele trei secretare de platou. Celei dintîi prezenţa frigiderului în sala de mese nu i-a părut nejustificată, ci numai cîrnaţii pe care recuzitorul îi pusese acolo.

— *Cîrnaţii se păstrează în cămară, nu în frigider...* – a întărit Elvira, cea de-a doua.

— *Şi cred că nici revolverele nu prea stau bine în frigider. S-ar oxida cu siguranţă!* – a adăugat, sfioasă, cea de-a treia, fără să bănuiască, poate, cît de zdrobitor îi era argumentul...

Malraux a înlăturat frigiderul cu totul, a dispus ca atît revolverele, cît şi cîrnaţii, la care ţinea ca pată de culoare, să fie plasaţi într-un bufet şi a dat, în sfîrşit, pentru prima oară comanda:

— *Motor!*

Dar această secvenţă nu a mai ajuns în montajul final...

Ora adevărului

Cel dintîi cadru al filmului avea să fie o carlingă învăluită în fum.

— *Motorul e în flăcări. Trebuie să încercăm o aterizare forțată* – îi strigă pilotul colegului său nevăzut.

Un plan general înfăţişează prăbuşirea avionului în flăcări. Şi din nou carlinga, în care pilotul strigă:

— *Marcelino!*

Învăluit în fumul din ce în ce mai gros, corpul celui strigat zace neînsufleţit.

Jos, pe aerodrom, o autoambulanţă demarează în viteză, în timp ce combatanţii alarmaţi se aruncă, din mers, pe capotă.

Muñoz, comandantul escadrilei, priveşte îngrijorat traiectoria bolidului în flăcări:

— *Poate vor izbuti...*

...Şi apoi corpul neînsufleţit pe un pat de campanie.

Cîteva secunde, obiectivul îl fixează încremenit, apoi, cînd se îndepărtează, descoperim catafalcul vegheat de camarazi şi de ţărani. Dispunerea grupului are în ea ceva statuar, amintind de o observaţie ulterioară a lui Roger Garaudy: „Revoluţia nu înseamnă pentru Malraux soluţia unei probleme, ci prilejul unui gest liric”[41].

Gestul liric este cu atît mai îngroşat cu cît Malraux nu are încă experienţa dirijării personajului colectiv. Modul în care comandantul escadrilei îşi croieşte drum spre catafalc e convenţional, simţi în el indicaţia nu tocmai sigură a regizorului. Dar imediat apoi, compoziţia îşi regăseşte echilibrul.

Comandantul Muñoz priveşte cîteva clipe trupul aviatorului căzut şi apoi rosteşte, abia auzit, ca pentru sine:

— *Marcelino Rivelli. 17 lupte în Spania. Italian. Fost pilot de linie pe un hidroavion. Emigrat în 1923 [...]. A decolat din Elveţia pe un avion de turism pentru a lansa manifeste antifasciste asupra Milanului. Doborît de aviaţia lui Italo Balbo. Internat la Lipari, după un an de regim celular...*

Între timp, obiectivul se deplasează lent, fixînd în gros-plan chipul eroului:

— ...Venit în Spania pentru a servi ca pilot, trei zile după rebeliunea lui Franco. Cum, în temniţă, îşi pierduse reflexele, a cerut să fie folosit măcar ca lansator de bombe. Ucis astăzi pe frontul din Teruel. Comisar politic al escadrilei. Pentru cei noi, care au venit azi în escadrilă, vreau să mai adaug doar atît: a fost un om pe care toţi l-am iubit...

Muñoz încheie cu salutul militar, reluat de ceilalţi piloţi. Pe o tablă neagră comandantul completează cu cretă locul gol:

— Marcelino *a fost înmormîntat de ţăranii din Chiva Murio printre ai lor. Cu toţii îşi vor aminti de ziua de azi...* – stă scris pe tablă.

— *Ce-i aia?* – întreabă unul dintre piloţii nou-veniţi.

— *Tabla satului* – îl lămureşte un iniţiat. *Morţii noştri sînt îngropaţi în cimitirul de aici. Afişează tabla în piaţă şi, în felul acesta, vin cu toţii la înmormîntare. Aşa-i obiceiul locului...*

Apoi, firește, numele scris cu cretă va fi şters pentru a lăsa loc viitorului căzut... Muñoz înapoiază tabla şi pleacă. O ţărancă uscăţivă a primit-o şi descifrează, în şoaptă, numele: Marcelino. O alta, care are înscris în zbîrciturile obrazului zbuciumul veacului, murmură:

— *Vreau să-l văd.*

— *Numai la o oră după moarte, pe masca omului începe să răsară adevăratul său chip...* – îi ripostează o vecină.

— *Dar ora aceea a şi trecut!*

Chipul împietrit al lui Marcelino, de o incredibilă tinereţe, pare învăluit de mister.

Ulterior, în *Schiţă a unei psihologii a cinematografului*, Malraux avea să-şi cristalizeze experienţa realizării *Sierrei de Teruel* în cîteva notaţii semnificative. Referindu-se la dialog, nu dădea reţete:

> Dialogul este ceea ce fiecare mare artist face din el: sugestiv, dramatic, eliptic, izolat brusc de întreaga lume ca la Dostoievski sau legat de univers ca la Tolstoi. Dar la toţi el reprezintă marele mijloc de a acţiona asupra cititorului, posibilitatea de a face o scenă *prezentă* – cea de-a treia ei dimensiune.
>
> Şi tocmai pe acest dialog – a cărui natură şi eficacitate le-a descoperit acum şi filmul – îşi bazează cinematograful o bună parte din forţa sa. În filmele recente (în mod particular *Diligenţa* lui John Ford este un

exemplu dintre cele mai clare) regizorul recurge la dialog după lungi părţi de tăcere, după cum romancierul trece la dialog după mari părţi de povestire...

La începutul filmului lui Malraux, „părţile de tăcere" sînt destul de rare. Dar puţine replici au forţa sugestivă a convorbirii purtate între cele trei ţărănci care veghează corpul lui Marcelino. Ceea ce urmează în biroul comandantului este un lung dialog expozitiv cu privire la situaţia disperată a unui sat răsculat care trebuie să primească întăriri pentru a salva un pod primejduit de franchişti. La fel de lipsite de tensiune şi forţă sugestivă sînt şi replicile schimbate în şedinţa conspirativă desfăşurată în decorul insolit al unei drogherii. Ceea ce remarcă aici spectatorul sînt tocmai detaliile tăcerilor: scuturat de vibraţia unei explozii, un fluture se desprinde dintr-un insectar; un grup de partizani se îndreaptă spre locul misiunii. Şirul, încheiat de un invalid şchiopătînd, este urmărit de obiectiv, care se fixează apoi pe o retortă plină cu un lichid opac.

Tot în *Schiţă a unei psihologii a cinematografului* Malraux mai precizează că „...cinematograful modern nu s-a născut din posibilitatea de a face auzite vorbele personajelor filmului mut, ci din posibilităţile de *expresie* conjugate ale imaginii şi ale sunetului...". Şi, luînd ca exemplu o posibilă adaptare a şedinţei din 9 Thermidor care a provocat căderea lui Robespierre, Malraux sugerează legătura „ontogenetică" dintre sunetul cinematografic şi compoziţia radiofonică.

Nu e vorba să se aleagă doar actorii care să debiteze frazele din stenograma „Moniteur"-ului; întîi trebuie extrase din „stenogramă" cîteva aspecte ale celebrei şedinţe, şi apoi să se facă un montaj. Ca oricare altă stenogramă, şi cea care ne-a parvenit este imposibil de ascultat din cauza lungimii ei.

Sîntem tentaţi să credem că selecţia făcută este definitivă, că în evenimentul din noaptea în care a căzut Robespierre există momente privilegiate pe care le va transpune orice artă. [...] Subzistă aici o confuzie între momentul sugestiv, semnificativ şi realmente „artistic şi momentul istoric. Desigur, în orice haos există clipe privilegiate,

dar ele sînt determinate cu precizie de fiecare dintre artele menite să le exprime.

Dacă [în timpul procesului – n.n.] camerele de filmat ar fi fost prezente şi îndreptate spre Robespierre, de aici n-ar fi rezultat decît o palidă înregistrare stenografică. În viaţă sînt clipe confuze care ating haosul, ore şi zile în care viaţa noastră pare a-şi fi pierdut sensul şi dacă ne aşezăm atunci să înregistrăm tot ce se petrece, vom gîndi mai tîrziu, la lectură, că ne-am pierdut minţile. La fel se petrec lucrurile şi în cazul stenogramei procesului Robespierre: totul e confuzie, tumult, tăceri bruşte; Robespierre vorbeşte, dar, brusc, nimeni nu-l mai ascultă, toţi proferează injurii la adresa lui şi glasul celui mai mare tribun al timpului e înăbuşit.

Atunci cînd Robespierre nu se mai poate face auzit, într-o emisiune radiofonică elementul decisiv ar fi tocmai stingerea vocii sale; într-un film, însă, ar fi, probabil, momentul de recreaţie al unui ostaş din gardă, care tocmai în clipa aceea alungă nişte copii sau îşi caută amnarul...

În acest fragment al micro-tratatului său de psihologie cinematografică Malraux pledează, în fapt, pentru detaliul aparent lăturalnic, dar capabil să arunce o nouă lumină, mai puternică, asupra faptului redat. Această străduinţă de permanentă invenţie este prezentă mereu în *Sierra de Teruel*. Momentul care urmează, al *guerilleros* care trebuie să-şi croiască drum prin liniile franchiste, spre podul ameninţat, merită să fie privit din acest unghi.

Pe uliţa îngustă, coloana lor înaintează cu prudenţă, încheiată de şchiopul care aproape că aleargă ca să-i ajungă din urmă. Brusc, se pomeneşte primul. Asta fiindcă cei din faţă s-au întors şi-au luat-o la fugă. La capătul străzii, obiectivul fixează ţeava unui autotun. Louis Page i-a filmat răspîndindu-se sub zidurile de un alb intens, striviţi parcă de imensitatea lor. Un tînăr s-a tupilat la adăpostul unui portal. Şi iată un prim declic: alături, o vitrină de studio fotografic (sau poate de cinematograf) se spulberă în ţăndări. O fotografie de platou care s-a păstrat îl surprinde pe Piquer, cel de-al treilea asistent al operatorului, pregătindu-se să arunce o piuliţă metalică în vitrină. Pentru spectator, iluzia glontelui e perfectă, cu atît mai mult cu cît, în acest moment, obiectivul schiţează o reacţie

de apărare, ca un pas înapoi, şi caută apoi febril locul de unde se trage. O firmă la un parter îi fixează privirea: „Societatea de tir şi scrimă". La etaj, o draperie vibrează după fiecare glonte. Un tînăr, lipit de zid, se prăbuşeşte. Cu faţa crispată, Carral, comandantul, sfîşie perdeaua cu o rafală de automat. Apoi, ieşind în soarele arzător de afară, strigă:

— *Spre barieră!*

În capul străzii barate de tunul inamic, grupul s-a oprit.

— *Cine se pricepe la artilerie?* – întreabă Carral.

Barca, un vlăjgan care şi-a făcut armata în Maroc, recunoaşte şovăitor:

— *Ştiu să identific un tun, dar nu să-l şi mînuiesc.*

Carral are însă propriile sale proiecte. Pe el îl interesează doar intervalul loviturilor blindatului care-l înfruntă.

— *E un tun de 75* – răspunde Barca. *În teorie, 15 lovituri pe minut.*

— *Asta înseamnă la fiecare patru secunde cîte una... Şi singura cale este să trecem pe aici, prin barieră. Jos am da sigur de regimentele lor. Dacă am avea o rablă de automobil, poate că le-am zdrobi mutra...*

— *Am văzut una în strada Montales* – intervine un tînăr uscăţiv, Pedro.

— *Rablă, aia? E formidabilă! O ştiu...* – întăreşte şchiopul, care se pricepe la maşini fiindcă-i şofer de profesie.

Şi atunci, Carral decide.

— *Augustin rămîne cu mine la volan. Voi, ceilalţi, în momentul cînd ne repezim în ei cu maşina, faceţi ce ştiţi şi ocoliţi-i.*

În curtea interioară a unei case, o splendidă limuzină americană decapotată parcă aşteaptă să fie capturată. Augustin şchioapătă grăbit către volan cu o satisfacţie profesională care-l face, parcă, să fi uitat cu totul de riscul atacului pe care-l pun la cale. Carral, în Cadillac, îşi pregăteşte, imperturbabil, automatul. Un gros-plan al mîinii sale stîngi ne dezvăluie, o clipă, o verighetă. Regăsim în acest detaliu de o secundă una dintre obsesiile romanului: misterul ruperii de familie, de iubirea soţiei. Ce-l determină, oare, pe om să ia, de bunăvoie, o armă în mînă şi să-şi rişte viaţa?

Automobilul aleargă, acum, nebuneşte, pe străzile arse de soarele meridional.

— *Chiar în plină viteză, dacă o încasezi dintr-o parte, nu-i totdeauna fatal!*, îşi face curaj Augustin.

— *În schimb poţi rata tunul!*, ripostează Carral. Şi după o clipă de tăcere acoperită de duduitul turbat al motorului: *Nici atacul din faţă nu-i întotdeauna fatal...*

Suzanne Chantal, care a asistat la cîteva dintre episoadele turnării filmului, îşi aminteşte cum l-a surprins pe Malraux mimînd în faţa oglinzii gestul lui Carral din maşina care se năpustea asupra auto-tunului[42]. Noi îl vedem însă pe ecran doar pe comandant trăgînd din mers rafale de armă automată şi apropiindu-se ca un bolid de vehiculul blindat. Apoi, punctul de vedere se răstoarnă. Urmărim pe servanţii tunului introducînd, încordaţi, un obuz în încărcător, ţeava tunului care se mişcă, cu o încetineală chinuitoare, obturînd imaginea automobilului (amintind izbitor tunul lui Pudovkin din *Sfîrşitul Sankt Petersburgului* care acoperea cupola aurită a catedralei Isaki), alternarea tensionată a cursei Cadillac-ului şi a comenzilor tunului, o ultimă imagine a lui Carral care mătură cu rafale dezlănţuite blindajul, un bubuit, un strigăt şi... un stol filfiitor de porumbei înnegrind cerul.

În altă secvenţă, în care un cîrciumar fascist este doborît de un ţăran care trece linia frontului, corpul dezvăluie, în căderea sa, o dovjenkiană floare a soarelui înfiorată de vînt... Asemenea detalii, subtile trăsături de penel, dau greutate şi culoare unor întîmplări de război civil, altfel banale...

Tarragona în alarmă!

În august, Catalonia dogoreşte!

Îmbrăcat ca un tenisman, în pantaloni albi şi sandale, Malraux este însoţit, mereu, la filmare, de o tînără în rochie de mătase străvezie, dezvăluind minunate braţe de alabastru în contrast cu buclele-i roşcate.

Clara a rămas, undeva, în trecut...

Încă din septembrie 1936, André Gide consemnase, în jurnalul său, un dialog cu Clara Malraux, revelator pentru relaţiile dintre cei doi soţi:

— Ştiţi ce mi-a spus cînd a venit [din Spania – n.a.]? Că de cînd l-am părăsit a putut *activa* mult mai mult.
— Asta înseamnă că v-aţi certat?
— A, nu. Dar el simte nevoia să se desprindă de toate [...]. Are nevoie să-şi simtă inima liberă...

Clara se amăgea, probabil, cu bună ştiinţă. La Barcelona, în escapada-i cinematografică, Malraux cunoaşte o nouă şi devoratoare dragoste. În 1933, pe cînd *Condiţia umană* triumfa, Josette Clotis îşi publicase şi ea romanul de debut: *Vremuri de restrişte*, care se bucurase de o bună primire. Preocupări literare comune, admiraţia nemărginită pe care i-o purta, irezistibila chemare a aventurii o aruncaseră pe tînăra scriitoare în braţele lui Malraux. Zbuciumată legătură, care va dura pînă la moartea Josettei, în 1944, într-un accident de tren.

Trei decenii mai tîrziu, ziarista franceză Suzanne Chantal, prietenă intimă a Josettei, va publica, nu fără aprobarea lui André Malraux, volumul *Le cœur battant* (*Inima care bate*), alcătuit din corespondenţa şi frînturi din jurnalul intim al prietenei sale. Cartea, de o structură insolită, ne poate folosi drept călăuză în reconstituirea cîtorva momente ale filmării.

La 23 iunie 1938, Josette îi scria Suzannei:

Sînt secretară de platou şi ocupaţia mea îmi place la nebunie. Azi am fost pe linia frontului în căutarea unui inginer de sunet. Închipuie-ţi, pe Ebru, cu barca! La micul dejun am băut o apă mai mult sau mai puţin colorată care, aici, se numeşte ceai sau cafea şi care are un gust oribil. Asta încă nu-i nimic, fiindcă la dejun am mîncat... pisică! N-avem ţigări. N-avem zahăr. N-avem nimic! Ne gîndim din ce în ce mai mult la mîncare. Vino. Adu-ne săpun, pastă de dinţi, cremă de ras...

Şi două luni mai tîrziu, la 22 septembrie:

Ieri ne-am întors de la Tarragona, unde am stat 15 zile. Bombardamentele sînt acolo mult mai impresionante decît la Barcelona. Oraşul e mic,

apărarea antiaeriană insuficientă; bombele ne şuierau deasupra capetelor... În schimb, regiunea e minunată. În continuarea tranşeelor se întind grădini cu smochini, portocali şi iasomie. Iar jos, marea...

Filmul nostru înaintează cu viteza unei broaşte-ţestoase şi asta începe să ne îngrijoreze. Piedicile şi greutăţile intervin la fiecare pas. Sînt cele pe care le ştii şi tu, însă agravate: pelicula nu mai soseşte, nu e lumină, trebuie să hrănim oamenii, să le asigurăm adăpost. Trebuie să facem rost de un tun, de două mii de soldaţi, de douăzeci de mitraliere, de patru avionete şi... de soare! Ca să nu mai vorbesc de uniforme, chipie, galoane, autorizaţii... Şi mereu uităm cîte ceva...

Ceea ce nu mai spune scrisoarea Josettei este că tunul, împreună cu servanţii săi, nu numai că le-a fost repartizat, dar, din exces de zel, artileriştii au şi tras un obuz care a explodat pe plajă. Şi asta doar la cîţiva metri de o barcă pe care un grup de pescari o împingeau spre apă. Aceştia s-au răspîndit în panică şi în cîteva ore în întreg ţinutul bîntuia zvonul că la Tarragona au loc lupte de stradă! În schimb, a putut fi înscrisă pe peliculă una dintre cele mai reuşite scene ale filmului, cea a atacării tunului franchist...

Scrisorile Josettei continuă.

La 1 octombrie:

André e foarte prost dispus şi are şi de ce. De multă vreme nu mai avem curent electric dimineaţa, şi nu s-a putut lucra decît de la 5 după-amiaza pînă la 3-4 dimineaţa, cînd ora ar fi ideală pentru un supeu – suspină scriitoarea după viaţa mondenă şi paşnică a Parisului. Dar noi aici facem foame. Ne-am epuizat toate rezervele şi nu ne-a mai parvenit nici un pachet...

Elvira, una dintre secretarele spaniole ale echipei, dă detalii mai elocvente în legătură cu climatul în care se desfăşura munca:

Adesea alarma antiaeriană ne făcea să întrerupem turnarea. Aparatul de filmat şi accesoriile sale erau adăpostite în subsoluri [...]. Studioul era situat pe înălţimi, în parcul de la Montjuic, în sud-estul oraşului. Chiar de cealaltă parte a colinei se aflau depozitele de benzină ale oraşului, una dintre ţintele preferate ale bombardierelor. În caz de

alarmă, cei mai prudenţi se culcau pe peluza parcului, în vreme ce bombele şuierau prin apropiere. Într-o zi, rezervoarele de combustibil au fost lovite în plin. Fumul a năpădit, cîteva zile, mai bine de jumătate din oraş acoperind soarele. Incendiul nu permitea accesul în studio...

În aceste condiţii de lucru atît de complicate, în mod fatal o bună parte din materialul scenariului nu s-a putut finaliza. Au avut de suferit mai ales episoadele dedicate bătăliilor purtate de mulţimile mobilizate de comitetele Frontului Popular.

În film s-a păstrat, de pildă, secvenţa în care un grup de *guerilleros* propun bătrînilor satului să împiedice accesul spre pod al trupelor franchiste.

— *Cîte arme?* – întreabă primarul.

— *Două sute de kilograme de dinamită!* – îi răspunde surîzător şeful partizanilor, González, de parcă i-ar propune un adevărat tezaur.

Chipul bătrînului primar rămîne de piatră:

— *Arme? Cîte arme aveţi?*

— *Ţi-am spus doar!* – răspunde González, cu exasperare în glas.

Replica intervine din *off*, în centrul imaginii rămîne faţa neîndoplecată a primarului care izbucneşte:

— *Ce să fac cu dinamita voastră? Aici sînt oameni cu soţii şi copii. Dinamita! Dinamita! Cum s-o foloseşti?*

Un lung spaţiu de tăcere. Tăcerile elocvente pe care avea să le exalte, ulterior, Malraux în *Psihologia cinematografului*. O tăcere tulburată de un îndepărtat zvon de talangă. Care talangă ar fi trebuit să fie (conform scenariului) nu numai un simplu element pitoresc în ambianţa sonoră a filmului, ci o componentă dramatică deloc minoră a episodului.

Primarul se ridică, punînd capăt discuţiei, în timp ce obiectivul se retrage pentru a cuprinde grupul ţăranilor care se pregătesc şi ei să părăsească sala:

— *N-ai arme, asta este!... Noi şi cei fără copii vom încerca să păstrăm baricada cît se va putea, cu armele de vînătoare.*

Aici ar fi trebuit să fie introdusă – dar n-a mai apucat să fie filmată – secvenţa ridicării baricadei de către ţărani, obstacol prin care treceau învăţătorul satului împreună cu Gustavo, un ţăran. În faţa lor, în piaţă, o căruţă încărcată cu bulendrele celor ce se pregătesc să fugă. Alţi cărăuşi transportă răniţi. S-a filmat doar pătrunderea celor doi în sediul Consiliului, o biserică dezafectată:

— *Nu mai merge!* – izbucneşte Gustavo. *Băieţii care transportă răniţii sînt la capătul puterilor. Trebuie schimbaţi.*

— *Nu mai ai pe unde trece nici în dreapta, nici în stînga* – întăreşte învăţătorul. *La dreapta e muntele, în stînga torentul.*

Şi atunci intervine González, şeful gherilei, străfulgerat de o idee:

— *Singura cale de acces este chiar peste munte? Maurii n-au cum să treacă prin altă parte?*

— *Nu!* – încuviinţează Gustavo.

— *În acest caz, băieţi, încă n-am fost înfrînţi. Şi nici cei de la pod! Cine mai are aici autoritate în afara ta?* – îl întreabă partizanul pe primar, care i-l arată, cu un gest scurt, pe învăţător. *Atunci vom proceda ca cei din Asturia. Tu, învăţătorule, vei merge din casă în casă, vei aduce aici tot ceea ce poate exploda. Argilă aveţi pe-aici?*

— *Oricum, ceva mai multă decît arme!* – spune, cu obidă, bătrînul ţăran.

— *Un bidon bine închis cu argilă explodează ca o grenadă! Transportul recipientelor pot să-l facă femeile. Bărbaţii vor pune fitilele.*

Malraux a mai apucat să filmeze doar un lung şir de ţărani, supuşi „examenului" lui González. În faţa acestuia, un sătean rostogoleşte un butoi. „*Nu!*" – face partizanul.

— *Îţi dai seama ce bine se rostogoleşte!* – încearcă să-l convingă ţăranul, dezolat de insucces.

— *Îmi dau seama perfect, mai ales că nu se rostogoleşte totdeauna în linie dreaptă...*

O ţărancă întinde, sfioasă, o oală de fier:

— *Bine!* – acceptă González.

În spatele său alţi doi bărbaţi introduc dinamita în recipiente.

— *Mai ai din astea?* – îl întreabă partizanul pe un ţăran care a venit cu un bidon.

— *Încă patru!* – răspunde, scurt, celălalt.

— *Adu-le repede!*

O ţărancă înciudată că i s-a refuzat un vas din lut:

— *E mai solid decît bidoanele tale.*

— *Nu de soliditate e vorba* – încearcă să-i explice González. *Trebuie să fie de fier, să facă schije...*

Un altul, cu o damigeană, nici nu mai îndrăzneşte să i-o arate. Dar, spre marea lui surpriză, partizanul o acceptă:

— *Aşteaptă! Nu-i acelaşi lucru. Sticla produce cioburi!*

— *Sticle pot să-ţi aduc şi eu!* – spune ţăranca.

González nu se grăbeşte cu răspunsul. „*La Oviedo le-au folosit cu succes...*" – murmură ca pentru sine. Şi privind apoi şirul fără număr al ţăranilor, conchide:

— *Aici putem găsi lucruri mai bune. Ne putem lipsi de sticle.*

— *Bidonul meu e pătrat* – spune, cu îndoială, un ţăran.

— *Dă-l încoa. Facem din el o grenadă. E comod pentru fitil...*

În spatele său, un flăcău umple bidonul cu pietre şi dinamită, un altul introduce fitilul. În entuziasmul tuturor sosesc învăţătorul şi Gustavo, împingînd cu opinteli o casă de bani.

— *Formidabilă!* – urlă González. *Dar unde punem fitilul?*

— *Are o gaură numai bună!* – i-o arată învăţătorul.

— *Şi cum o vom deplasa?*

— *Pur şi simplu o aşezăm pe un cărucior...*

Iniţial, Malraux îşi propusese, în scenariu, să instaleze seiful pe un cărucior de copil. Apoi, revenindu-i în minte scena landoului din *Potiomkin*, a alungat, îndîrjit, tentaţia, punîndu-l pe González să decidă:

— *Îl facem din două biciclete!*

Strategia tălăngilor explozive...

Decizia fusese, de fapt, a cineastului... Şi fusese ultima din deciziile sale, care a putut fi înregistrată pe peliculă în această parte a

scenariului. Fiindcă lungul episod de luptă care urmează, şi finalizează ceea ce fusese, pînă acum, doar o premisă, n-a mai fost turnat. Cei care vizionează, astăzi, *Speranţa* ar trebui să completeze pe ecranul propriei imaginaţii evenimentele care se succedau.

Ieşind în stradă, drumul lui Gustavo era tăiat de o turmă de vite. Imaginea cirezilor izgonite de blindatele franchiste, aruncîndu-se ca o maree imposibil de stăvilit asupra poziţiilor republicane, tropotul înfundat al turmelor făcînd să vibreze casele satului, justificînd sunetul de talangă, îndepărtat, de la începutul episodului, n-au mai apucat să fie filmate.

Din păcate, guvernul republican n-a putut face faţă unei asemenea concentrări de turme, într-un moment de grea prăbuşire economică şi militară. Ceea ce ne constrînge să depănăm, mai departe, în imaginaţia noastră şi acest moment în care-l urmărim pe Gustavo strigînd:

— *Tălăngile! Ce grenade s-ar mai putea face din ele!*

Şi cirezile se îndreaptă, apatice, spre baricadele ridicate de ţărani cu atîta trudă. Catastrofa nu e redată pe ecran decît prin intermediul privirilor înspăimîntate ale lui Gustavo, în timp ce zgomotul tălăngilor se îndepărtează, dominat de un muget. Gustavo ajunge la colţul străzii, în dreptul baricadei complet devastate. O vacă străpunsă de o oişte încă se mai zbate în îndepărtatul zgomot de talangă. Alte două zac răpuse într-o baltă de sînge. O vită se opinteşte zadarnic în picioarele-i frînte...

— *Smulgeţi tălăngile vitelor* – urlă Gustavo. *Smulgeţi-le!*

Se deschid cîteva porţi. O femeie se apropie de o vită. Îngenunchează lîngă ea, îi desface clopotul şi ridică un chip devastat de disperare. Cu un gest resemnat întoarce ochii către Gustavo înmînîndu-i talanga, dar privirea îi rămîne stupefiată undeva în spate. Gustavo se întoarce, odată cu obiectivul, spre clopotniţa bisericii. Acolo, sus, ceva se distinge mişcînd. Este Emilio, care a urcat pe scara interioară şi gîfîie, acum, privind în jos.

Piaţa satului văzută de sus, din clopotniţă. Prin toate uliţele se scurg sătenii, cu ochii spre Emilio. Cîţiva ţărani urcă şi ei purtînd o bară de fier, cu ajutorul căreia vor desprinde clopotul. Uriaşa

masă de metal se prăbuşeşte în mijlocul pieţei, cu un sunet înfundat. O femeie schiţează involuntar semnul crucii.

— *Atenţie!* – răsună un strigăt.

Ţăranii ridică din nou privirile, de parcă ar aştepta să le mai cadă ceva din cer.

— *Maurii!* – avertizează un cercetaş.

În depărtare se distinge un nor de praf ridicat de cavaleria inamică.

În piaţă, ţăranii se grăbesc să umple cu dinamită uriaşul clopot, pe care acum încearcă să-l închidă cu o bucată de tablă ferecată într-o doagă de butoi. „Rumoarea muncii e dominată de o stare de nebunie" – indică scenariul lui Malraux[43].

Un grup e pregătit de acţiune. Seiful a fost urcat pe căruţul confecţionat în grabă. Avangarda a ajuns la o răscruce de unde o cărare porneşte spre rîu. Luptătorii îşi poartă pe spinări încovoiate poverile.

— *Înaintaţi pînă la cotitură* – le spune González. *Dacă vedeţi trupele, expediaţi-le jucăriile voastre. Gustavo şi cu mine coborîm. Dacă au tancuri, vor fi constrînşi să treacă pe acolo.*

Şi, în ultima clipă:

— *Nu uitaţi de fitil: un centimetru pe secundă...*

Plan apropiat al celor rămaşi. Sînt patru. În adîncime se vede valea.

— *Şi dacă apar de jos?* – spulberă unul liniştea încordată.

— *Îi punem pe goană cu dinamita.*

Din nou, tăcere lungă şi apăsătoare. În tăcerea aceasta palpită frica...

— *Or fi printre trestii* – şopteşte Barca.

Obiectivul – precizează Malraux aici – se ridică lent, dezvăluind peisajul vast al unui cîmp.

— *Ce bună recoltă va fi anul ăsta!* – observă un flăcău.

— *Mai bine ai fi atent la mauri* – ripostează altul.

— *Recolte vor rămîne mereu...*

— *Ca şi războaiele!*

La vreo sută de metri, pe drum, s-a şi ivit un pîlc de călăreţi...

— *Nu uitaţi de fitil. Un centimetru pe secundă...* – şopteşte Fermin.

Bidonul de benzină se rostogoleşte pe drumul în pantă. Plan apropiat al bidonului, care trece printre picioarele cailor fără a le atinge şi îşi continuă rostogolirea. Un al doilea grup de cavalerişti se apropie din urmă. Bidonul îşi continuă traiectoria. Plan apropiat al fitilului a cărui flacără a atins capătul. Explozia! Văzuţi din spate, primul grup de cavalerişti se întorc surprinşi. Un ofiţer, zărind un al doilea bidon în viteză, dă alarma:

— *Culcat!*

Cel de-al doilea bidon e urmat de căruţul încărcat cu casa de bani, depăşindu-l în viteza roţilor sale de bicicletă. Gros-plan al *safe*-ului cu flacăra la capătul fitilului. Damigeana explodează chiar în faţa primului grup de călăreţi. Înspăimîntaţi de explozie, caii se întorc de-a curmezişul drumului, primind în coastă căruţul în plină viteză. Formidabilă bubuitură! Cînd fumul se risipeşte, drumeagul e presărat cu cai morţi şi două gropi adînci, ca de obuz.

...Încerc să derulez aceste scene – pe care nici un ecran nu le-a arătat vreodată – în propriul „cinematograf interior", pe baza notelor nefinalizate ale lui Malraux publicate fragmentar, ulterior, de către asistentul acestuia, Denis Marion[44]. Dar indicaţiile scenaristului sînt totdeauna mai revelatoare decît descrierile. Aici el ne cere să vedem chipurile ţăranilor, buimăciţi de succes, fără a-şi crede ochilor. Apoi, un panoramic dezvăluie în stînga un măgar care trage un automobil, escortat de şase ţărani. Patru dintre ei împing de roţi. Doi, între care şi primarul, îl opintesc din spate. Iar pe automobil e clopotul...

— *Îi facem vînt în jos* – propune primarul arătînd în depărtare spre un tanc care avansează lent.

— *N-o să izbutim!* – spune unul.

— *O să vezi, o împingem...* – îl asigură primarul îndîrjit.

Anevoie întorc spatele maşinii către pantă. Trei dintre ei urcă pe ea. Pedro măsoară fitilul clopotului cu un centimetru:

— *Avem doar 25 de secunde la dispoziţie.*

În prim-plan, cei trei din spatele clopotului aşteaptă, încordaţi. Primarul calculează secundele:

— *Acum!* – dă el semnalul.

Cei trei împing din toate puterile, fără a putea urni clopotul de pe automobil.

— *...şapte, opt, nouă* – numără primarul.

Pedro geme, cu faţa numai sudoare:

— *Nu putem!*

— *Smulge fitilul!* – urlă primarul.

Mîna lui Pedro care încearcă să-l smulgă, dar nu-l mai poate apuca – fitilul e prea scurt acum. Şi flacăra îşi continuă drumul implacabil.

— *14, 15, 16: la pămînt!* – urlă primarul.

S-au ghemuit prin ierburi, apucînd roţile cu mîna. Se aud şenilele tancului care avansează.

— *Daţi-i drumul cu automobil cu tot!* – hotărăşte primarul şi bărbaţii împing maşina, care zdrăngăne sub povara clopotului.

— *...19... 20...*

Automobilul a dispărut în desiş. Luptătorii rămîn epuizaţi, cu braţele într-un balans inert...

— *24... 25...* – mai apucă să numere primarul şi vocea îi este acoperită de explozia care proiectează cîteva pietre pînă în drum. Dar peste toate îşi face loc din nou huruitul şenilelor.

Jos, González şi Gustavo înşiră pe un fir metalic tălăngile dinamitate.

— *L-au ratat!* – exclamă González, trăgînd cu urechea.

Dar uruitul încetează.

— *Poate că l-au atins totuşi...* – murmură, fără prea multă convingere, Gustavo.

Două şiraguri de „clopoţei" sînt deja pregătite, iar ultimul e încheiat acum. Urmăriţi de un panoramic, cei doi se pierd în pîlcul de arbuşti, purtînd tălăngile pe braţe. Zgomotul de şenile reîncepe.

— *Le vezi?* – întreabă Gustavo.

— *Nu!* – răspunde González.

Zgomotul se apropie:

— *Parc-ar fi mai în dreapta*, presupune Gustavo. *Probabil că ocoleşte. Ce facem dacă-l ratăm şi noi?*

— *Sînt pe-aici destui copaci după care să ne ascundem.*

Dar paravanul de trestii se frînge şi tancul apare, măturînd păduricea cu o rafală de mitralieră. Cu ţigara sa, din care trage cu lăcomie, Gustavo aprinde fitilul primului mănunchi de tălăngi, pe care-l lansează, aruncîndu-se apoi la pămînt. Lătratul mitralierei a încetat.

Cei doi bărbaţi se ridică şi aleargă în refugiul desişului de arbori. Pitiţi îndărătul unei rădăcini smulse, privesc în faţă fără să vadă decît pomi. „Plan foarte apropiat al chipurilor lor" – notează Malraux. „Pe rădăcină mişună insecte; în spate, iarbă ondulată de vînt; în adîncime, cerul..." Tăcerea învăluie, ca un semn de întrebare, clipele care urmează.

— *L-om fi oprit?* – nu îndrăzneşte să creadă Gustavo.

— *Se teme să nu fie dinamitat pe sub pomi...* – încearcă González să ghicească starea de spirit a inamicului nevăzut. Nu şi-a dat încă seama că pădurea nu-i adîncă.

Şi, într-adevăr, zgomotul de şenile e reluat, acompaniat de trosnete de crengi. În faţa celor doi un arbore se înclină şi cade, acoperindu-i cu frunze. Din marea foşnitoare de crengi apare silueta de dinozaur a tancului. La poalele sale, mărunt, González se ridică într-un genunchi, lansînd cel de-al doilea şirag de „pocnitori". Drept răspuns, deasupra celor doi *guerilleros* cad frunze sub secera rafalei de mitralieră.

González ridică din nou capul, apucă „grenada", se apropie mai mult de colosul de oţel şi se aruncă apoi la pămînt. Explozie... Trei rafale izolate ale mitralierei. Şi apoi liniştea tulburată doar de chemarea de spaimă a păsărilor pădurii.

Cei doi se ridică şi scrutează desişul. Tancul aplecat într-o rînă are şenila ruptă, în timp ce roata care o punea în mişcare încă se învîrteşte.

...E firesc să regretăm astăzi că aceste dinamice şi originale scene, de o concreteţe a tensiunii rar atinsă în filmele despre războiul modern, episoade în care curajul şi spaima se întreţes ambiguu, iar eroismul nu e retoric, ci o reacţie firească de apărare, nu mai pot fi reînviate decît pe hîrtie. Inserturile cu care a fost nevoit

Malraux să le înlocuiască, ulterior, mai degrabă sărăcesc filmul decît îl luminează din punct de vedere dramaturgic. Ce-a rămas din splendidele fragmente de luptă descrise mai sus? Următorul text precar înscris pe un carton:

ŞI, ÎNARMAŢI CU ACESTE RECIPIENTE ETEROCLITE UMPLUTE CU DINAMITĂ, ŢĂRANII AU RESPINS TRUPELE FRANCHISTE, ÎMPIEDICÎNDU-LE SĂ AJUNGĂ LA POD, CARE ERA SINGURA LOR LEGĂTURĂ CU SPATELE FRONTULUI...

Una dintre cele mai importante părţi ale filmului – douăzeci de minute, dacă nu chiar jumătate de oră – a fost irecuperabil pierdută. Poate de aici, din abundenţa inserturilor explicative la care a fost silit să recurgă ulterior realizatorul – ciudata cantonare a *Speranţei* în genul documentar, pe care o operează reputatul istoric al cinematografiei Jean Mitry. În a sa *Histoire du cinéma*[45], Mitry plasează filmul lui Malraux alături de cele ale lui Flaherty, Grierson sau Basil Wright, deşi *Sierra de Teruel* era, în mod evident, în ciuda izbitoarei sale autenticităţi, un puternic film de ficţiune, cu psihologii eficient sondate, cu personaje originale însufleţite de actori.

E adevărat că, aşa cum o atestă şi sursele memorialistice, puţini dintre interpreţi erau profesionişti. Dar cinematograful recursese, şi înainte, frecvent, la „omul de pe stradă", fără ca filmele realizate de Eisenstein, King Vidor, Vittorio de Sica şi atîţia alţii să fie socotite „documentare". În ce priveşte *Sierra de Teruel*, contribuţia „amatorilor" promovaţi de cineast a fost uriaşă, răsfrîngîndu-se, uneori, chiar asupra scenariului pentru că, ne destăinuie Denis Marion, regizorul secund, întregul filon al episodului cu dinamita, inexistent în roman, i-a fost relatat lui Malraux de către interpreţii săi aduşi direct de pe linia frontului[46]. În rolurile lor, aceştia erau, de multe ori, mai fireşti decît actorii de profesie!

Malraux a avut mult de furcă pentru a-i transmite lui José Sempere, actor de vodevil din Barcelona, prestanţa comandantului Muñoz, şeful escadrilei; unii, ca tînărul actor Julio Peña, mai trăiseră experienţa platoului cinematografic; altora, precum Codina, actor

de teatru distribuit în rolul pilotului german Schreiner, aceasta le lipsea cu desăvîrşire. Este semnificativ că, în vreme ce neprofesioniştii fuseseră mobilizaţi în distribuţia amplelor tablouri ale bătăliilor terestre, actorilor de meserie le-a fost încredinţată întreaga linie a episodului aviatic, mai puţin convingător.

Sempere şi Codina sînt cam crispaţi în scena în care Muñoz primeşte, pe aeroport, oferta lui Schreiner de a fi acceptat în escadrilă.

— *Cît timp ai mai zburat?* – încearcă Muñoz să se asigure, deşi lipsa de piloţi îl paralizează.

Cu aplombul militarului german de carieră, Schreiner îi reaminteşte că a fost un as al duelurilor aeriene, cu 27 de victorii, în timpul Primului Război Mondial. El nu cere decît să fie testat!

Ferestrele barăcii piloţilor se deschid ca nişte trape. Priviri iscoditoare urmăresc „examenul". Îmbrăcat într-o haină de piele, cu o chelie ca un basc pe creştet, Pedro Codina saltă în carlingă...

Nu i-a fost greu regizorului să obţină avionul de turism la comanda căruia urca Pedro Codina. Avionul nu trebuia să părăsească solul şi nici n-ar fi putut-o face pentru că era defect. Mai greu i-a fost cu celălalt aparat, care, după cîteva volute filmate în aer, nu reuşea să aterizeze, pentru că „asul" german şi-a pierdut reflexele... Cu un artificiu de montaj, abil realizat, a fost redată impresia accidentului şi Schreiner e convingător cînd, ieşind aproape orb din carlingă, spune, clătinîndu-se:

— *Iertaţi-mă!*

El ştie ce pierdere înseamnă un aparat avariat pentru o escadrilă republicană supusă politicii „neintervenţiei". Atenţia instrusului e atrasă, curînd, de cîteva rafale intermitente de mitralieră. În apropiere, piloţii se antrenează pe un poligon special. În faţa mitralierei lor se află desenată macheta unui avion.

— *Îmi permiteţi* – face, sfios, Schreiner, căruia accidentul pare să-i fi spulberat ifosele de „as".

Şi, aşezîndu-se în spatele afetului, înscrie pe fuselajul avionului desenat o impecabilă linie haşurată de gloanţe.

— *Cred că aici v-aş putea fi util...* – adaugă el, timid, cu o rază de speranţă în priviri.

Spre deosebire de *guerilleros*, care acţionează, piloţii lui Malraux mai mult discută. Fiecare contribuie cu propriile probleme: Attigniès, nou comisar politic, are un tată franchist, un alt personaj e frămîntat de îndoieli, Muñoz are clipele sale secrete de ezitare. Dar – ciudat! –, în vreme ce personajele romanelor lui Malraux cîştigă, capătă relief prin monologurile lor interioare, dialogurile eroilor escadrilei din *Sierra de Teruel* lasă o impresie de superfluu. Ele amintesc remarca unui personaj al lui Mircea Eliade: „Toţi intelectualii par la fel. Au aceeaşi psihologie...".

Mai elocvente decît confidenţele intelectualilor zburători ai cineastului Malraux sînt tăcerile ţăranului care traversează, riscîndu-şi viaţa în numeroase peripeţii, linia frontului pentru a aduce escadrilei informaţia că lîngă satul său fasciştii au amenajat şi au camuflat un teren pentru aviaţia lor de luptă.

Rolul ţăranului i-a fost încredinţat lui José Lado, un tenor de operă care înainte de începutul ostilităţilor cîntărea mai bine de o sută de kilograme. Privaţiunile războiului civil i-au dat înfăţişarea acelui ţăran famelic al cărui firesc i-a făcut pe toţi criticii să creadă că aveau în faţă un adevărat om al cîmpului. Lado avea să-şi continue activitatea pe scenele lirice ale Spaniei, dar probabil cel mai impresionant rol al carierei sale în filmul lui Malraux l-a înscris...

Migraţia prepeliţelor...

La început, ţăranul aduce cu un şoarece înspăimîntat. Muñoz îl priveşte cu neîncredere:

— *Ai putea să ne arăţi cu precizie locul?*

— *Doar e satul meu!* – întăreşte ţăranul, care de asta a bătut atîta drum, înfruntînd primejdiile.

Comandantul desface harta şi-o întinde pe masă:

— *Aici?*

Trebuie să vezi expresia perplexă cu care priveşte Lado semnele convenţionale:

— *Nu-i meseria mea. Ia-mă în avion şi îţi arăt...*
— *Dar ai mai zburat vreodată?*
— *Nu!* – face celălalt, contractîndu-se involuntar.
— *Şi-o să recunoşti aerodromul?*
— *Doar e satul meu. De douăzeci şi opt de ani locuiesc acolo. Tu îmi arăţi şoseaua spre Saragosa, eu îţi arăt aerodromul!*[47]

Dar terenul de pe care Muñoz trebuie să decoleze noaptea nu e balizat. Comitetele Frontului Popular ale satelor din jur sînt chemate în ajutor. Trebuie procurate, cu orice preţ, automobile care să marcheze, cu farurile lor, pista aeroportului.

Orbitele de foc ale vehiculului smulg, din bezna nopţii, albul fantomatic al zidurilor albe la intersecţiile străzilor înguste. Maşina lui Muñoz goneşte spre aeroport. Din depărtare, peste zumzetul motorului, răsună un cîntec spaniol cu inflexiuni maure. Pe o stradă, o ceată de tineri, înşiruiţi ca hamalii care încarcă mărfuri prin porturi, transportă saci; unul trece chiar pe lîngă capota maşinii oprite în noapte, încovoiat sub un bou jupuit.

Muñoz îl cheamă:

— *Cine sînteţi?*

— *Voluntari. Transportăm alimente pentru cei care apără Madridul...* răspunde omul.

Această scurtă secvenţă derutează, pentru că întrerupe tensiunea cu care începe episodul cu automobilul străbătînd, ca un bolid, noaptea spre aeroport. E adevărat că momentul se află şi în roman, înscris în numai cîteva rînduri, dar prezenţa lui în film e superfluă. El are însă istoria sa, destăinuită tot de Marion, care merită să fie evocată.

În ziua în care a fost turnat, planul filmărilor prevedea o scenă din drumul ţăranului peste linia frontului. Decorul fusese construit undeva, în apropierea studioului, în exterior, dar burniţa stîrnită pe neaşteptate a împiedicat filmările. După-amiază încă ploua. Turbat la gîndul că iroseşte încă o zi fără a filma, Malraux căuta o idee de scenă pe care s-o poată rezolva pe platou fără nici o pregătire. Întîlnirea dintre Muñoz şi voluntarii cărînd alimente se putea turna şi pe platoul gol. Interpreţii lui Muñoz şi Attigniès erau în studio;

rămînea de găsit doar un figurant pentru rolul ţăranului interogat de pilot. Acesta nu avea decît două cuvinte de spus. Nefiind necesar un profesionist, Malraux i-a cerut unuia dintre asistenţii săi spanioli, Rigueira, să-i aducă pe primul întîlnit cu figură de ţăran. Cum nu vorbea catalana, asistentul a chemat în ajutor un actor din Barcelona şi au pornit împreună la vînătoare.

N-au trebuit să meargă prea departe. În faţa unei ospătării de la periferia oraşului au şi văzut una dintre acele cozi fără sfîrşit caracteristice foametei pe care o îndurau locuitorii Spaniei. Cei doi emisari ai echipei trecură în revistă lunga coloană. Aveau de unde alege! S-au oprit în faţa unui tip îmbrăcat ţărăneşte şi i-au propus să-i dea de lucru. Acesta n-avea nici un chef să facă cinema; el o ţinea una şi bună, că vrea să mănînce.

— *Vei fi hrănit împărăteşte la cantina studioului!* – l-a asigurat Rigueira, deşi ştia că invariabilul meniu al „restaurantului" era format din conserve fade de morun şi cîteva boabe de mazăre. *În plus*, a adăugat el, *vei fi plătit dublu faţă de cît cîştigi pe zi...*

Ţăranul încă se codea, dar cei din jur îl încurajau, mai ales cei din spate, care abia aşteptau să-i ocupe locul. În sfîrşit, se decise şi, cînd ieşi din rînd, se şi văzu flancat de către cei doi recrutori! În clipa aceea deveni livid: remarcase revolverul de la şoldul lui Rigueira (detaşat la echipă direct din poliţie!)

— *Chiar e vorba despre un film?* – întrebă, cu vocea pierită.

Cei doi îl încredinţau că aşa e, dar îl şi împingeau cu sila în automobil. Aici nenorocitul îşi pierdu cumpătul cu totul:

— *Ascultaţi* – scîncea el. *Niciodată n-am cîrtit împotriva regimului. Am fost – se vede – vorbit de rău... Unde mă duceţi?*

— *La studio! La studio...* – mormăia, preocupat, Rigueira.

Şi, sub privirile stupefiate ale sărmanului om, automobilul părăsi oraşul, apucînd pe şoseaua care ducea drept spre puşcărie. Ţăranul încetase să mai vorbească. Privea înainte cu resemnarea universală a lucrătorului pămîntului în faţa stihiilor naturii. Maşina se opri în dreptul unei clădiri străjuite de soldaţi cu baioneta la armă. Cei doi fură nevoiţi să-şi poarte captura pe braţe pînă la Malraux, care-l măsură pe ţăran cu îndoială. Rigueira îl linişti însă cu un gest sigur.

Îşi conduse omul la cantină, îi puse în faţă morunul, îi umplu buzunarele cu ţigări şi apoi, după ce izbuti să-l convingă că nu-i e viaţa în primejdie, l-a îndreptat spre platou, unde reflectoarele se şi aprinseseră. Actorul amator şi-a făcut datoria cu brio. Dar asta n-a salvat scurta secvenţă inclusă, din păcate, în film.

La aeroport, două bombardiere sînt scoase din hangare. Gros-planuri ale degetelor mecanicilor care fac ultima toaletă aparatelor; cele două echipaje urcă în carlingă. Obiectivul, mînuit de Louis Page, insistă, fără ostentaţie, asupra expresiei de uimire a ţăranului care vede pentru prima oară cum arată o maşină zburătoare.

În roman bombardierele erau trei la număr; în film n-au rămas decît două. Atîtea au izbutit să le pună la dispoziţie autorităţile republicane în vederea filmării, şi pe acestea doar la sol. Pentru vederile din aer le-a fost repartizat un mic avion de transport căruia i s-au scos scaunele spre a asigura loc aparatului de filmat. Penuria mijloacelor materiale nu se simte însă în acurateţea tehnică a *Speranţei.*

Dimpotrivă, momentul decolării în film este superior celui realizat în roman, unde are ceva supărător, retoric: „...O clipă, motoarele de avion oprindu-se, se auzi cum torceau cele optsprezece maşini culese de prin sate. În masa enormă de întuneric, neatinsă în mijlocul dungilor luminoase, avioanele camuflate, ale căror motoare bubuiră pe neaşteptate, toate deodată, *păreau în noaptea aceasta delegate de către ţărănimea din Spania pentru protecţia Guadalajarei...*" [s.a.]. Imaginea ziaristică dobîndeşte forţa metaforică proprie romancierului, în mod ciudat, tocmai în versiunea ei cinematografică, prin precizia detaliilor. Aparatul se ridică greoi, ia altitudine şovăind, parcă. În faţa sa, şoferul unui automobil pe care scrie „Comitetul Frontului Popular din Begis" îşi fereşte instinctiv capul. Cele două avioane profilate pe cerul clar al revărsatului de zori, pilotul alături de ţăran în carlingă, mitraliorul în cercul său rotitor produc o atmosferă de *Potiomkin* în preajma întîlnirii cu escadra ţaristă.

„Marea nepăsătoare a norilor" – scrie Malraux – „nu era mai puternică decît avioanele acestea plecate aripă lîngă aripă, zburînd aripă lîngă aripă către acelaşi duşman, într-un climat de prietenie şi într-un climat de ameninţare ascunsă pretutindeni sub cerul liniştit,

decît oamenii aceştia care acceptau cu toţii să moară pentru altceva decît pentru ei înşişi, uniţi prin mişcarea frăţească în aceeaşi fatalitate frăţească...".

Nimic din toată această declamaţie în imaginea filmată. În carlinga înconjurată de nori (şi filmată, desigur, în studio) pilotul rosteşte încordat:

— *Ne apropiem.*

Muñoz consultă busola şi-i spune ţăranului:

— *Acum trecem peste Sierra de Teruel.*

Omul cîmpului priveşte, nedumerit, turmele fără ciobani ale norilor. Printr-o spărtură se întrevăd stînci:

— *Munţii noştri?* – întreabă neîncrezător.

Aparatul străpunge fîşia norilor în picaj şi acum pămîntul s-a ivit în toate accidentele sale geografice. Cu o expresie de totală buimăceală, ţăranul nu-şi ia ochii de la tabloul care i se desfăşoară în faţă: creste de munţi, curbura şoselei, bălţi, un sat... Dar nu e satul lui!

Nu i-a mai fost dat să zboare vreodată. A mers în urma plugului privind în jos şi s-a obişnuit să vadă doar firul ierbii. Ochiul nu-i e format pentru privirea de vultur. O asemenea senzaţie angoasantă de dezorientare trăise Malraux în aventura sa aeriană deasupra Marebului, în căutarea legendarei Saba. De astă dată însă miza e alta. Nu beduinii, ci vînătoarea franchistă ameninţă; ea se poate ridica dintr-o clipă într-alta. Acum fiecare clipă e preţioasă şi ţăranul o ştie la fel de bine ca şi piloţii.

— *Asta-i Teruel?* – murmură el.

Casele şi terasele defilează prin faţa ochilor săi fără a căpăta sens. „Dacă s-ar fi putut muri numai privind şi cercetînd, ţăranul ar fi fost mort" – a scris Malraux în roman. Personajul din film duce mîna la gît de parcă s-ar sufoca, deşi altimetrul nu arată decît trei sute de metri. Obiectivul însuşi „joacă" privirea stupefiată a ţăranului care fixează pentru prima oară, de sus, acoperişurile arse de soare, dar fără identitate, turmele de oi pe pajiştile care defilează nebuneşte. Şi dintr-odată, cu ochii plini de lacrimi din cauza încordării, îl îmbrăţişează pe Muñoz:

— *Acolo...*

În zare se vede o pădure. Comandantul alarmează pilotul, avionul virează şi pădurea se întoarce ca o placă turnantă.

— *I-am văzut!* – urlă Muñoz.

O trapă s-a şi desfăcut pe fundul avionului. Ciupercile exploziilor de antiaeriană împodobesc cerul în jurul aparatului. Mitraliorul seceră dezlănţuit, rotindu-şi turela. Prin trapa deschisă e lansată o bombă. Complet descoperite, fără apărare, avioanele explodează, la sol, unul după celălalt. În faţa prăpădului dezlănţuit, revedem chipul ţăranului, cu aceeaşi nedumerire de adineauri.

Un stol de prepeliţe se pierde la orizont.

— *Migraţia!*, observă nostalgic mitraliorul.

Dar Muñoz este încă sub impresia operaţiunii îndeplinite:

— *Iată un lucru făcut cu temei!* – spune el mîndru.

Şi dă comanda lansării ultimelor bombe, cînd trec peste un pod din teritoriul ocupat de franchişti.

Unul după altul, aparatele de vînătoare inamice se ivesc de sub nori. Cum le va fi filmat, oare, Malraux? Probabil că în cursul unei bătălii aeriene autentice. Secvenţa luptei nu se compară cu cele din *Air Force*, nici măcar cu duelurile aviatice filmate la sfîrşitul anilor '20. Cineastul suplineşte lipsa mijloacelor tehnice prin detalii sugestive: un cadran al tabloului de bord se spulberă în cioburi; un mitralior lovit îşi lasă capul pe turelă, de parcă ar aţipi; „Bandajează-te!" – îl trezeşte pilotul, aruncîndu-i trusa de prim ajutor; o muscă traversează colimatorul în clipa în care a prins în el avionul inamic; şi, desigur, aparatul duşman care cade, lăsînd în urmă-i, precum coada unui zmeu de hîrtie, dîra „clasică" de fum. Malraux însă pare să fi uitat cu totul de ţăran, despre existenţa căruia nu va mai găsi nimic să ne comunice, nici în avion, nici ulterior, în secvenţa care încununează finalul filmului. Şi e regretabil că l-a pierdut din „colimatorul" său pe unul dintre cele mai interesante personaje ale *Sierrei de Teruel*.

La comanda aparatului lovit se află Attigniès care leagă strîns braţul rănit al mitraliorului. Traversînd norii, avionul coboară vertiginos, cu motorul arzînd ca o torţă. Drept în faţă, un vîrf de cremene se apropie, ca o suliţă lansată de pe pămînt. Cu ultimele

puteri, pilotul trage manşa. Într-o viziune onirică, stîncile defilează mereu mai aproape, vîntul şuieră sinistru şi iată botul aparatului înfipt în pămînt. Deşi întreaga scenă a fost filmată dintr-o cabină a telefericului din Montserrat, senzaţia de şoc e impresionantă...

Ajuns la bază cu primul aparat, Muñoz încearcă zadarnic să dea de urma echipajului pierdut. Un copil se joacă cu firele de legături ale panoului centralei.

În roman episodul prăbuşirii avionului era deosebit de reuşit psihologic. În primul moment ţăranii de pe munte nu numai că refuză să le dea ajutor aviatorilor, ci o iau la goană la vederea lor. Nu ştiu nici măcar cui aparţine echipajul: falangiştilor sau „roşilor". Abia apoi îndrăznesc să se apropie:

Cînd ţăranii ajunseră destul de aproape ca să vadă îngrămădeala de oţel, plină de bucăţi de aripi, motoare stricate, o elice îndoită ca un braţ şi trupurile întinse pe zăpadă, se opriră. Gardet [personajul care în film va deveni Attigniès – n.a.] se îndrepta spre ei. Ţăranii şi femeile cu basmale negre îi aşteptau, grupaţi şi nemişcaţi de parcă ar fi aşteptat nenorocirea. „Atenţie!" – spuse primul ţăran care văzu că falca ruptă a lui Gardet era sprijinită în ţeava unei puşti mitraliere. Femeile, ca pe vremuri, îşi făceau cruce în faţa sîngelui; apoi unul dintre bărbaţi ridică pumnul, nu atît spre Gardet şi Pujol, care se apropia la rîndul lui, cît spre trupurile întinse; şi toţi pumnii, unul după altul, se ridicară în tăcere în direcţia avionului sfărîmat şi a trupurilor pe care ţăranii le credeau moarte.

— „Asta nu-i de ajuns", mormăi Gardet. Şi în spaniolă: „Ajutaţi-ne!".

În film acest moment lipseşte. Secvenţa începe odată cu operaţiile de salvare efectuate de ţărani, printre stînci, coborîrea pe braţe a trupurilor mutilate, şirul nesfîrşit al muntenilor, cu tărgile lor, pe cărarea îngustă, în înlănţuiri repetate ale cadrelor.

Josette Clotis a descris în corespondenţa ei către Suzanne Chantal neuitatele zile ale toamnei lui 1938 cînd, în pofida situaţiei disperate a frontului, autorităţile republicane i-au pus la dispoziţie cineastului cîteva mii de combatanţi pentru a realiza secvenţa coborîrii din munţii Teruel. Ea scria la 7 octombrie:

Se pregăteşte turnarea secvenţei din munţi. Sîntem foarte îngrijoraţi din cauza vremii. A sosit din plin toamna şi urmărim norii cu ochii pe cer... Ca şi cum lipsa luminii n-ar fi de ajuns, ne-am apucat să împrumutăm avionul pe care-l aveam la dispoziţie unui serviciu de curierat şi am rămas fără el fiindcă s-a prăbuşit. André e din ce în ce mai flămînd. Eu la fel...

La 12 octombrie:

Turnăm la Montserrat „coborîrea muntelui". Am fost cazaţi la o mănăstire cu circa 1.700 de paturi pentru 2.500 de figuranţi!... Dar, pînă să le ocupăm noi, a sosit un transport cu răniţi şi paturile au fost ocupate. Figuranţii trimişi din armată şi-au stabilit tabăra la Colbato. „Deşteptarea" sună la 5.30 dimineaţa. Lucrul începe la 7 şi durează pînă cînd se lasă întunericul, pe la 5 şi jumătate. Nu pierdem nici o clipă de lumină, căci vremea e minunată. Ne e foame. Mîncăm ce găsim. [...]

Ne mai rămîn de făcut scenele cu sfărîmarea avionului, dar avem nevoie de *traveling* şi de un teleferic uriaş...

În mesajele ei din octombrie, Josette acuză mereu condiţiile dificile în care sînt siliţi să trăiască realizatorii filmului, fără a spune un cuvînt despre situaţia generală a frontului. În octombrie, sub presiunea partidelor de centru din Spania, brigăzile internaţionale erau retrase din luptă şi expulzate în Franţa. „Intreaga revoluţie pleacă cu ele..." – suspina, trist, Malraux, rămas la postul său.

Dar golul lăsat de combatanţii internaţionali slăbise catastrofal întregul front. Un cerc de fier se strîngea, inexpugnabil, în jurul Barcelonei, care avea să cadă în ianuarie. Chiar şi în aceste condiţii autorităţile au găsit însă resurse pentru a scoate de pe linia şi aşa vlăguită a frontului trei batalioane de recruţi, repartizate timp de cel puţin două săptămîni – după mărturia lui Josette – filmării unei secvenţe. Este un gest sublim închinat artei pe care efemera Republică Spaniolă, mobilizată, prima, în lupta armată împotriva fascismului, îl lăsa amintirii popoarelor şi un gest cîtuşi de puţin gratuit!

Pentru că, dacă războiul a fost, în cele din urmă, pierdut (toată lumea îl socotea pierdut încă din toamna lui 1938, prea erau inegale

forţele şi prea izolată Spania republicană), ceea ce se mai încerca era doar tergiversarea deznodămîntului pînă la izbucnirea inevitabilului conflict armat dintre Axă şi democraţiile europene. Dar, dacă era pierdut, oricum, atunci una dintre ultimele bătălii cîştigate în acest război a fost cea de la Montserrat, desfăşurată sub comanda „colonelului" Malraux. Finalul *Sierrei de Teruel* face cît o victorie! El se înscria ca o pagină de neşters de epopee cinematografică.

...Pînă la prăbuşirea avionului, ritmul filmului fusese trepidant: ţăranul incapabil să identifice locul, angoasa înăbuşită a piloţilor, bombardarea aeroportului franchist, scurta clipă de destindere şi bucurie, migraţia prepeliţelor şi apoi, din nou, inegala înfruntare aeriană urmată de vertiginoasa prăbuşire din munţi. Şi după toate... liniştea!... Un alt ritm. Numai stînci, tăcere şi procesiune...

La început nu vedem decît o mînă de oameni escaladînd, cu grijă, crestele, ocrotind, cum pot, fragila povară de vieţi omeneşti purtate pe tărgile încropite în grabă. Şi un catîr pe grumazul căruia se balansează un sicriu, de care e legată mitraliera avionului, cu ţeava frîntă. Apoi stîncile aspre prind, parcă, viaţă, rîul uman se umflă pînă ce devine torent. Filmul, care a început cu o ceremonie funebră, cea a lui Marcelino, se încheie cu o adevărată procesiune, cu un cortegiu ale cărui rînduri cresc mereu, unindu-i pe cei vii de cei căzuţi într-un curent unic, comuniune revărsată în eternitate...

În întîmpinarea cortegiului vine, călare, Muñoz. El se opreşte în faţa chipeşului Attigniès, privindu-i maxilarul zdrobit, strîns într-un pansament însîngerat. Comandantul opreşte targa, spunîndu-i cu simplitate – şi aici Sampere, actorul de vodevil, găseşte accente tragice lipsite de retorism! – că raidul lor a distrus 16 aparate inamice. O bătrînă se agită cu o oală aburindă între palme. Vrea să-i omenească pe răniţi, să mai prindă puteri. Dar Attigniès nici nu poate deschide gura, maxilarul îi e sfărîmat şi Muñoz îl ocroteşte de zelul bătrînei:

— *Era ultima găină din sat!* – suspină aceasta.

Apoi, învinsă de curiozitate, întreabă:

— *De ce naţie e?*

— *Spaniol!* îi răspunde, sec, Muñoz.

— *Şi celălalt?* – arată ţăranca spre sicriu.

— *Arab!*

— *Arab*... – repetă, cu infinită uimire, ţăranca. *Maur, spui?*

Şi nu-i vine să creadă ştiind că „maurii" sînt, cu toţii, uneltele lui Franco.

...La poalele muntelui, convoiului i se alătură mulţimile satului. Pe cărările înguste de cremene şi soare, femei cu prunci în braţe, bărbaţi purtînd brancarde, bătrîni numai piele şi tendoane ridică pumnul într-un unanim salut. Poporul Spaniei republicane, combatanţii, îndoliatele văduve şi copiii care nu vor uita întîmpină vitorul cu pumnul ridicat.

Ei opun înfrîngerii, umilinţei, morţii indestructibila speranţă umană...

Întreaga existenţă a lui Malraux ca om şi scriitor a fost însoţită de ideea de moarte – observă, pe drept, Modest Morariu într-unul din eseurile volumului său *Între relativ şi absolut*. „Dar nu moartea ca *deces*", subliniază el, „ci ca problemă metafizică şi, într-un fel, ca metodă [...]. Privindu-l din perspectiva heideggeriană a omului care trăieşte cu conştiinţa morţii (*Sein zum Tode*), Sartre îl defineşte pe Malraux ca o «fiinţă-pentru-moarte» (*un être-pour-la-mort*). La care Malraux răspunde: «Şi dacă în loc de a spune PENTRU am spune CONTRA?»"[49].

Aceasta şi este întrebarea pe care o aruncă, nu teoretic, ci prin intermediul imaginii vii, finalul *Sierrei de Teruel*...

„Timpul dispreţului"...

„De cîtva timp bombardamentele nu mai contenesc" – scria, la 26 octombrie, Josette Clotis. „Trăim într-o continuă crispare. Bubuiturile răsună toată noaptea, de dimineaţă pînă seara. [...] De şase ori pe noapte, de trei ori dimineaţa, mereu aceleaşi bombardamente. Şi mereu alţi şi alţi morţi şi răniţi..."[50]

În pofida lipsurilor de tot felul, în primul rînd de energie, dar şi de alimente şi de încredere în viitor, în pofida mereu mai exasperantei trambalări a peliculei între Barcelona şi Paris *via* Toulouse

şi retur, Malraux se îndărătnicea să filmeze căutînd să „plombeze" găurile decupajului său...

Într-o mohorîtă zi de ianuarie, o caravană de maşini pornea spre Figueras. Un camion purta în el o jumătate de carlingă recuperată dintr-un aparat distrus, un altul ducea camera de luat vederi, în alte trei vehicule se îngrămădiseră actorii şi tehnicienii. Trebuiau să filmeze la Figueras secvenţa din prolog, aterizarea avionului în flăcări. Dar, ajunşi acolo, Louis Page şi-a dat seama că asistentul său uitase în studio... trepiedul aparatului de filmat. Spumegînd de furie, l-a expediat să-l aducă, însă bietul om n-a mai putut pătrunde în Barcelona. Acolo se aflau deja falangiştii care spulberaseră ultimele baricade. Asta se petrecuse la 26 ianuarie 1939. Zilele Republicii Spaniole erau oricum numărate. În februarie Anglia şi Franţa se precipitau să recunoască guvernul Franco, iar la 6 martie Madridul capitula, încheind astfel epopeea rezistenţei spaniole.

Malraux şi Josette se înapoiaseră în Franţa la sfîrşitul lui ianuarie, demoralizaţi şi convinşi că au pierdut totul. Dar la 6 februarie pe sub privirile stupefiate ale vameşilor francezi defila fidelul Max Aub cu camioanele sale încărcate de material. Cum, în grabă, nu găsise destule cutii metalice, peliculele fuseseră ambalate în cartoane şi chiar în saci de hîrtie care, în harababura transportului, se rupseseră şi fişiile de celuloid ieşeau, în bucle spiralate, prin crăpături. Şi peste tot acest calabalîc se înălţa jumătatea de carlingă de care Aub nu se îndurase să se despartă, presimţind că avea să le mai fie de folos...

Prudenţa guvernului Daladier

În acel trist sfîrşit de iarnă şi de timpuri, Malraux se înfunda, la Joinville, într-o sală de proiecţie, vizionînd întregul material care putuse fi recuperat. Era cu puţin mai mult de jumătatea decupajului cu care pornise la drum. Proiecţia cadrelor îl lăsase perplex. Secvenţe reuşite, uneori admirabile rămîneau fragmentate, imposibil

de legat între ele. Lunile de eforturi chinuitoare păreau să se fi irosit fără sens.

„André nu se putea resemna!" – scrie Suzanne Chantal.

„«Amintiţi-vă de Eisenstein...» – ne spunea. «Montajul e însuşi nervul filmului. Trebuie să încercăm cu orice preţ să găsim imagini complementare prinse nu importă unde...»"

Malraux are atunci buna inspiraţie să angajeze un experimentat monteur, pe Georges Grace, care, fiind şi creatorul filmotecii studiourilor Pathé-Natan, părea că-i ştie colecţia pe dinafară. Zborul porumbeilor după atacul autotunului este numai una dintre aceste descoperiri de filmotecă. Săptămîni de-a rîndul, alături de Malraux, Grace inventează „plombe", disimulînd golurile. Şi acolo unde nu mai e posibil altfel, nevoia îi determină să descopere – înaintea lui Jean-Luc Godard – „estetica" absenţei racordurilor.

Totuşi, o serie de legături indispensabile mai trebuie filmate. În Auvergne vor găsi pieţe cu arcade, străzi pardosite cu dale de piatră, ţărănci cu şaluri negre, bărbaţi arşi de soare care pot fi luaţi drept catalani. În Tarn, o zonă muntoasă din sud-vestul Franţei, întîlnesc stîncile arse de soare din Teruel. Jumătatea de carlingă transportată de bravul Aub se dovedeşte providenţială pentru racordurile necesare scenelor aviatice. Şi treptat filmul prinde formă, se compune, îşi găseşte ritmul.

Malraux este pasionat de montaj, dificultatea racordurilor inexistente îl stimulează, îl face să descopere bogăţia şi ambiguitatea mijloacelor de expresie ale elipsei. Revine obsesiv la Eisenstein: „Alăturarea a două fragmente de montaj seamănă nu atît cu suma, cît cu *produsul* lor. Seamănă cu produsul – spre deosebire de sumă – pentru că rezultatul alăturării se dovedeşte totdeauna *calitativ* diferit de fiecare dintre elementele luate în parte..."[51].

În martie 1939, cînd Malraux filmează ultimele planuri de racord, trupele germane intră în Praga, iar şase zile mai tîrziu Hitler îşi anunţă, ultimativ, pretenţia de a anexa portul Gdańsk. Istoria nu mai are răbdare, timpul galopează ca un taur sfîrtecat de *banderillas* spre eşarfa însîngerată pe care i-o întinde Führerul, însetat de „spaţiul vital". Cineastul Malraux încă încearcă să mai facă faţă

competiției. Începuse să creadă că și așa, mutilat, filmul mai putea fi salvat. Acolo unde se simte mai dureros lipsa pasajelor filmate, nu ezită să insereze texte de legătură rudimentare:

> În timpul războiului civil din Spania, un aparat republican se reîntoarce, după o luptă, pe aeroportul în care voluntari din toate țările s-au reunit pentru a lupta împotriva fascismului...
> Partizanii republicani găsesc o mașină la proprietarul unui garaj, în afara orașului, și ajung la Linas pentru a da ajutor țăranilor care trebuie să-i împiedice pe franchiști să treacă, prin sat, spre pod...
> Țăranul și ghidul său sosesc în ultimul sat ocupat de franchiști. Trebuie să se informeze asupra itinerariului de urmat pentru a traversa liniile și a ajunge la terenul de aviație al republicanilor...

Inserturile sînt în franceză, dialogurile în spaniolă – dar ce mai contează? La 3 iunie 1939, cu chipul strîmbat de ticul care-i agită buzele, Malraux oferă cîtorva dintre prietenii săi – Aragon, Ilia Ehrenburg, Corniglion-Molinier (care-l finanțase în bună măsură) – o proiecție privată în sala cinematografului Rex. Oaspeți de onoare sînt cîțiva membri ai guvernului republican spaniol în exil.

La capătul proiecției, participanții sînt răscoliți, cu ochii în lacrimi. Malraux este, acum, încredințat că, în pofida carențelor sale, filmul funcționează, există, ajunge la spectator, comunică și emoționează. E cu atît mai fericit cu cît opera sa vine tocmai la momentul oportun: cu cîteva săptămîni în urmă, Spania franchistă a părăsit Liga Națiunilor; Germania tocmai a denunțat tratatul de neagresiune cu Polonia; o delegație franceză împreună cu una britanică duc tratative ce par avansate, la Moscova, pentru încheierea unui tratat de asistență mutuală cu URSS. Într-un moment în care totul în atmosfera internațională prevestește confruntarea inevitabilă, lumea într-adevăr are nevoie de un asemenea film.

Premiera este fixată pentru septembrie 1939. Malraux se pregătește febril, efectuează o nouă înregistrare a sunetului cu o tehnică mai perfecționată decît cea de care dispusese la Barcelona. Cu acest prilej, cum vocea lui Pedro Codina, interpretul „asului" german, îi pare cam emfatică, o dublează cu cea a universalului său colaborator

spaniol, Max Aub. Compozitorul Darius Milhaud scrie o remarcabilă partitură pentru apoteoticul final al coborîrii din munţi. Pînă la data anunţată mai rămăseseră doar cîteva zile.

Zile pe care scriitorul-cineast, împreună cu Josette, şi le petrece într-un hotel din Beaulieu-sur-Dordogne, adîncindu-se în elaborarea unei lucrări pe care o premedita de mai demult, dar pentru care nu găsise încă timp: *Psihologia artei*. Într-o dimineaţă, coborînd scara hotelului, surprinde ochii bătrînei cameriste înotînd în lacrimi. E 1 septembrie 1939! Polonia a fost atacată de Hitler şi, astfel, cel de-al Doilea Război Mondial a început...

La 9 septembrie, armata franceză, în stare de război cu Germania nazistă, declanşează o scurtă ofensivă în Sarre (mai curînd demonstraţie decît acţiune militară decisă), pentru a se replia imediat pe linii „dinainte stabilite". Începe lunga şi fatala perioadă de aşteptare a ceea ce francezii vor supranumi, mai tîrziu „războiul ciudat".

Război cu cine? În primul rînd cu „artiştii recalcitranţi"! Una dintre primele consecinţe ale „conflagraţiei" este că filmele nu mai au acces în reţeaua comercială decît cu viza preventivă a unei comisii de cenzură. Şi, în timp ce benzile produse de studiourile germane UFA îşi continuă nestingherite cariera cinematografică pe ecranele franceze, difuzarea filmului *Sierra de Teruel* este... interzisă! Interzisă sub pretext că n-ar fi înţelept să i se dea lui Franco vreun motiv pentru a interveni în ostilităţi...

Caut zadarnic în cea mai populară şi mai serioasă revistă cinematografică pariziană a timpului, în *Pour vous*, vreun ecou protestatar la adresa embargoului asupra filmului lui Malraux. Iau, la întîmplare, nr. 585 din 31 ianuarie 1940. Războiul bîntuie de cinci luni, pe coperta revistei nu mai apar fotografiile „glamour" ale vedetelor americane, ci chipul sobru, aproape cazon al actriţei Anna Neagle în rolul lui Edith Cavell, o infirmieră împuşcată de mîrşavii adversari germani în Belgia anului 1917. Despre masacrele abia comise de către Wehrmacht în Polonia nici un cuvînt. Prudenţă!

Dar revista se pretinde mobilizatoare de energii. Îi ia un interviu actorului Charles Delac, devenit locotenent în serviciul colectării de daruri pentru ostaşi. Ea protestează împotriva producţiilor

UFA care mai circulă pe ecranele Franţei sub camuflajul firmei ACE, sugerează organizarea unor caravane cinematografice pentru uzul armatei, se pronunţă ferm pentru reluarea activităţii în studiourile abandonate, subliniind eficacitatea propagandistă a cinematografiei... Dar nici un cuvînt despre faptul că-i este interzisă calea spre public singurului film antifascist pe care Franţa anului 1940 îl putea prezenta în acel ceas de totală mobilizare împotriva inamicului. Pe pagina a cincea totuşi, o fotografie sugerează circumstanţe atenuante. Ea înfăţişează o graţioasă făptură – probabil o actriţă sau un manechin – care dezvăluie de sub străvezii voaluri negre, o gambă impecabil arcuită. Fotografia ocupă o bună jumătate de pagină, iar alături deslușim legenda trasată într-o zburdalnică grafie de mînă: „Sînt aici pentru a înlocui o jumătate de pagină de text înlăturat de cenzură...".

Clar, nu?

După cum se ştie, „războiul ciudat" nu a durat prea mult. La 14 iunie 1940, armata germană intra în Paris şi Führerul ţopăia, literalmente, de bucurie, în obiectivul operatorilor săi, sub Arcul de Triumf de la Étoile.

Viaţa la castel...

Din primele zile ale războiului, André Malraux schiţează cîteva tentative de a se înrola în trupele combatante. Cere, de pildă, să fie înregimentat în aviaţie, în rîndul căreia – aminteşte el – a servit cu grad de „coronel" şi ca şef de escadrilă în Spania. Din punctul de vedere al Ministerului, însă, n-are nici pregătire de pilot, nici studii militare. Ca aviator e un diletant, ca militar e... neinstruit!

În faţa acestui afront, scriitorul îşi anunţă intenţia de a se înrola voluntar... în armata poloneză. Pînă să apuce însă să-şi înfăptuiască planurile, armata poloneză nu mai există. A fost zdrobită! În cele din urmă se mulţumeşte să fie mobilizat ca auxiliar pedestru pe lîngă corpul de tancuri. Despre regimentul său de care blindate,

spunea – sarcastic – mai tîrziu că era incapabil să depăşească poligonul de antrenament. În clipa în care Wehrmachtul atacă, unitatea se retrage în derută şi scriitorul e luat prizonier la 16 iunie 1940.

În captivitate oamenii reacţionează în chip deosebit. Unii încearcă şi reuşesc chiar evadări în condiţii imposibile. Malraux suportă, cu disciplină şi stoicism, rigorile prizonieratului. „Condiţiile lagărului sînt tolerabile..." – îi scrie unui prieten, după cîteva săptămîni. „Nu-i nici vilegiatură, dar nici nu se cade să exagerăm..."[52]. Energicul combatant de odinioară se prezintă şi acum voluntar, dar pentru a-i ajuta pe învingători la strînsul recoltei. „Să nu-ţi închipui că am să mă apuc să muncesc!" – îi spusese Clarei la 20 de ani. Şi Clara Malraux e prima care-i sare şi acum în ajutor. Îi procură soţului – în faţa legii încă sînt căsătoriţi – haine, bani şi încălţăminte cu care să poată înfrunta exigenţele unei evadări. După cîteva săptămîni petrecute sub supravegherea unui arogant locotenent cu nume de rezonanţă istorică – Metternich! –, după nopţi de somn pe apucate prin şure, pe aşternut de paie, după zile fără sfîrşit în năduşeala muncilor agricole, Malraux îşi ia lumea în cap, alături de un abate, Maguet, viitor episcop de Vercors, care-i şi oferă primul adăpost.

Cîteva zile mai tîrziu o regăseşte, fericit, pe Josette, stabilindu-se în teritoriul încă neocupat de germani, pe Coasta de Azur. Acum războiul ia un caracter planetar, naziştii atacă în răsărit, japonezii la Pearl Harbour, în Franţa, pe teritoriul ocupat, ca şi pe cel al Republicii mareşalului Pétain, se cristalizează o rezistenţă tenace. Imperturbabil şi impenetrabil, Malraux se dedică problemelor casnice şi unor tentative literare pe care critica nu le aşază, astăzi, printre reuşitele operei sale.

Tot în Dordogne, unde-l surprinsese prima zi de război, dar în alt fermecător orăşel, Argentat, închiriază un castel cu un turn căruia localnicii îi spun – nu se ştie de ce – „al lui Cezar". În acest „turn al lui Cezar" se retrage acum neliniştitul cetăţean al lumii de odinioară. Annamul, Saba, Teruelul îi par – poate – amintiri din ce

în ce mai îndepărtate, reminiscenţe ale altei existenţe. Acum a devenit, brusc, paşnic şi aşezat...

Organizatorii diferitelor reţele ale *maquis*-ului încearcă – zadarnic – să-l antreneze în conspiraţie, să-i obţină sprijinul. În memoria contemporanilor încă răsună ecoul magnetizantelor sale chemări antifasciste de la Mutualité, el încă se bucură de prestigiul omului de acţiune, cu experienţă militară, într-un război civil care şi-a dezvăluit abia acum adevăratele semnificaţii. Cei care-l contactează găsesc însă un alt Malraux, inert şi comod. Nu că ar fi sceptic în ce priveşte deznodămîntul războiului. Dimpotrivă, e convins că germanii vor fi înfrînţi, dar atunci... la ce să-şi mai rişte viaţa? Oricum – îi spune el în septembrie 1941 lui Roger Stéphane –, anglo-saxonii vor coloniza Europa, probabil şi Franţa. Îi refuză pe Gide, pe Sartre, pînă şi pe Corniglion-Molinier, vechiul său camarad de aventură – căruia îi transmite un ambiguu: „Dacă intru, o s-o fac de unul singur”[53] (!?). Iar pe Claude Bourdet, creatorul mişcării „Combat”, îl repede, cum făcea primarul din *Sierra de Teruel* cu tînărul dinamitard: „Aveţi arme? Aveţi bani? Dacă le aveţi, sînt cu voi. Dacă nu, nu e serios!”[54]. Îndîrjitul luptător da ieri, vînătorul de risc şi aventură, nu mai e dispus acum să se aşeze decît la „masă pusă”.

Unul dintre biografii cei mai obiectivi ai scriitorului, Jean Lacouture, caută circumstanţele atenuante ale acestei adevărate renegări, a lepădării de o întreagă linie de viaţă anterioară. „Malraux, cel din anii ’40-’42, s-a regăsit, înainte de toate, scriitor. De cinci ani nu făcuse decît să militeze, să predice, să acţioneze. Luptase în Spania pentru a cîştiga şi pierduse. Luptase în Franţa şi pierduse. Acţiunea nu-i apărea fără sens, dar era obosit, derutat, urmărit mai cu seamă de întrebări şi incertitudini. [...] A simţit atunci necesitatea reîntoarcerii la meseria de scriitor. Asupra ei s-a aruncat cu pasiune...”

Am putea accepta, comprehensivi, judecata lui Jean Lacouture, adăugîndu-i, ca argument, şi dramatica experienţă pe care scriitorul o va fi trăit ca prizonier, în Germania. Dar, fără voie, ne revine în amintire Kassner, eroul din *Timpul disprețului*, care a trăit în zece zile de temniţă zece ani de luptă cu angoasa şi alienarea. Şi ce face

acesta, reîntors în patrie, lîngă femeia iubită? Caută căldura solidarităţii în valul umanităţii luptătoare, cu pumnii ridicaţi, împotriva inamicului comun – fascismul!

Sigur, timpul demonstraţiilor populare şi al imnurilor solidar intonate trecuse ireversibil. Caracterul combatanţilor de ieri se verifica însă în hotărîrea lor de a nu aştepta, senin, un ipotetic cadou al istoriei, ci de a o forţa înregimentîndu-se în bătălia ilegală a Rezistenţei, care nu se mai afirmă în cuvinte şi în retorică, ci în fapte şi bravură, sfidînd teroarea poliţiei de la Vichy şi Gestapoul.

Fiindcă, în vreme ce Malraux îşi oferă acest copios – dar fără rezultate notabile – refugiu literar în tihna castelului său, mai mult de o sută de mii de eroi ai Rezistenţei sînt trecuţi prin faţa plutoanelor de execuţie, alte sute de mii de francezi presară acest drum tragic şi însîngerat în camerele de tortură, în temniţe şi deportare; iar tinerii, ameninţaţi în număr tot mai mare cu munca silnică în industria de război germană, preferă refugiul în regiunile de acces dificil ale munţilor, furnizînd *maquis*-ului cele mai bune trupe ale sale.

Şi Malraux? Ce face el în aceste clipe, decisive pentru onoarea unei naţiuni, el, care, în liniştea „turnului" său, scrie în *Nucii din Altenburg*: „Un intelectual nu e numai cel căruia îi sînt necesare cărţile, ci oricare om a cărui idee, oricît ar fi de elementară, îi angajează şi îi ordonează existenţa..."[55]. Aşteaptă. Aşteaptă liniştit pînă în primăvara lui 1944, cînd, dintr-odată, e apucat de frenezia acţiunii. Prin fratele său Roland, era încă din 1943 în legătură cu reţeaua britanică. Roland Malraux era adjunctul maiorului Penlevé, paraşutat de *Special Operations Executive*, organizaţie căreia Churchill – personal – îi dăduse misiunea să „aprindă Europa"! De la acesta află despre iminenţa debarcării din Normandia şi, la sfîrşitul lui martie 1944, se aruncă în vîltoare.

Un misterios personaj, cunoscut sub numele de colonelul Berger, închiriază atunci castelul din Castelnaud. În lunile care vor urma, acest ofiţer, pretins reprezentant al Rezistenţei afiliate reţelei britanice SOE, va colinda *maquis*-ul fără răgaz. Scopul său declarat e generos: să concilieze ceea ce părea pînă atunci ireconciliabil, să

federalizeze organizaţiile de diferite orientări ale Rezistenţei. Decimată, hăituită în anii de teroare, Rezistenţa n-a încetat nici un moment să-şi strîngă rîndurile. Formaţiile sale militare, fie ele franctirori şi partizani (FTP de orientare comunistă), Armata secretă (AS) sau ORA (Organizaţia Rezistenţei Armate) sînt temeinic încadrate cu ofiţeri şi cu tineri conducători care s-au format şi s-au distins riscîndu-şi viaţa în lupta cu inamicul. E firesc ca aceştia să-l privească cu ironie detaşată pe ambiţiosul intrus, care a stat ambuscat în tot timpul sîngeroasei şi inegalei confruntări cu duşmanul. Dar colonelul Berger uzează abil de pluralitatea şi ambiguitatea relaţiilor sale de la stînga la dreapta eşichierului politic, utilizînd cînd vocabularul comuniştilor, cînd pe cel al gaulliştilor.

„Cine l-a întîlnit atunci pe acest bizar Berger nu-l va uita" – îl descria unul dintre supravieţuitorii *maquis*-ului, Viansson-Ponté. „Cu pălăria *à la* Scarface sau cu bereta înfundată pe cap, aprinzîndu-şi, una din alta, ţigarete englezeşti, semn exterior al importanţei în clandestinitate, el monologa, zeflemist şi vanitos, despre amicii săi Churchill şi de Gaulle, încheind de fiecare dată cu un «E rîndul dumneavoastră»!"[56]

În mai 1944, alt comandant, Diener Ancel, întîlneşte un tip rece, îmbrăcat într-o strălucitoare uniformă de colonel care, fără să vorbească decît despre tehnică, cifre, mijloace de comunicaţie şi de transport, cere să inspecteze trupa. Partizanii fac front cu faţa la tricolor, se intonează, de bine de rău, *Marsilieza*, în timp ce Berger trece falnic, salutînd cu pumnul ridicat... Punctul forte al lui Berger este că le făgăduieşte, tuturor, arme din belşug. Însă celor care îndrăznesc să i se plîngă că încă nu le-au primit le ripostează nimicitor: „Vom cere pentru următoarea acţiune de paraşutare un lot de mănuşi albe pentru ca să puteţi da onorul celor care se bat bărbăteşte pentru a le obţine...".

Activitatea lui Berger creşte în aceste luni decisive, cu atît mai mult cu cît, „mitoman" prin vocaţie, nu ezită să inventeze un aşa-zis „punct de comandă interaliat" cu sediul la castelul din Limeuil în care s-a instalat împreună cu Josette Clotis. Cînd fratele său Roland mai plasează aici şi cîţiva ofiţeri britanici şi americani, forma şi-a găsit fondul. Ceea ce-i frapează însă pe toţi cei care vizitează locul

este lipsa oricăror măsuri de precauţie, sfidarea tuturor regulilor conspiraţiei. „Se instala în castele cu o gardă insignifiantă şi parcurgea drumurile fără nici o măsură de prevedere. [...] Puteai să-l întrebi pe primul ţînc întîlnit pe stradă unde-i punctul de comandă şi-ţi răspundea: «La castel, domnule...»”[57], scriau, în 1945, Bergeret şi Grégoire în cartea lor *Messages personnels*.

Acest mod de a „face conspiraţie” nu putea să nu ducă la dezastru. La 22 iulie, un automobil arborînd ostentativ culorile Franţei Libere şi drapelul tricolor goneşte în viteză spre oraşul Garat. În el sînt văzuţi trei civili (un maior american şi doi şefi ai Rezistenţei) împreună cu colonelul Berger, în toată splendoarea uniformei sale. Interceptaţi de o coloană motorizată germană, „civilii”, deşi răniţi, izbutesc să se ascundă, în vreme ce „colonelul”, lovit la picior, e luat prizonier. André Malraux are astfel prilejul să trăiască o nouă aventură: confruntarea cu plutonul de execuţie. Cel puţin aşa o va povesti, treizeci de ani mai tîrziu, în ale sale *Antimemorii*.

Fusese capturat de tancurile diviziei de elită „Das Reich” şi transportat ca un colet pînă la cea dintîi localitate:

— *Actele!* – l-a somat, acolo, un subofiţer.

— *Iată-le, dar sînt false!* – afirmă Malraux că i le-a întins, cu detaşare.

Apoi povestea relatată ia caracterul unui coşmar: un preot îi oferă împărtăşania, un alt subofiţer îl conduce în faţa unui zid, un pluton de soldaţi duc arma la ochi, apoi la picior...

„Îi spusesem, cîndva, lui Saint-Exupéry, care mă întrebase cum definesc curajul, că mi se părea o consecinţă curioasă şi banală a sentimentului invulnerabilităţii...”[58] Aceasta este impresia pe care – afirmă Malraux – a trăit-o în clipa în care a fost pus la zid. Apoi, în hohotele de rîs ale torţionarilor, e transportat la un nou interogatoriu în care i se cer iar actele.

— *Iată-le! Am mai spus că sînt false!* – repetă captivul. *Sînt locotenent-colonelul (!) Malraux André, zis şi colonelul Berger, şef militar (!) al acestei regiuni.*

— *Aveţi şi prizonieri de-ai noştri, nu-i aşa?* – îl întreabă, prevăzător, anchetatorul.

— *Vreo sută!* – răspunde, cu modestie, locotenent-colonelul.

Neamţul cade pe gînduri. Apoi:

— *Care e profesia dumneavoastră?*

— *Profesor (!) şi scriitor. Am predat în universităţile dumneavoastră... la Marburg, Leipzig şi Berlin...*[59] – inventează, degajat, interogatul.

În timp ce „colonelul Berger" se întreţinea cu temnicerii săi, prieteni influenţi depuneau eforturi pentru a-l smulge din captivitate. René Jugie l-a prevenit pe comandantul garnizoanei germane din Brive că dacă lui Malraux i s-ar întîmpla ceva, 48 de prizonieri aflaţi în mîinile „Armatei secrete" vor fi şi ei executaţi. Ceva mai tîrziu, la 9 august 1944, acelaşi Jugie depunea suma de patru milioane de franci în contul oamenilor Gestapoului, pentru a-l răscumpăra pe scriitor. Peste cîteva zile, trupele americane intrau în Toulouse, deschizînd porţile închisorii Saint-Michel, în faţa unui val de deţinuţi. Printre hainele vărgate ale acestora, impecabila uniformă a unui colonel atrăgea privirile tuturor... „Eram singurul prizonier în uniformă, ceea ce îmi dădea o autoritate bizară..."[60] – notează, nu fără o mărturisită satisfacţie, „antimemorialistul".

Brigada briganzilor

Eliberat din închisoare, Malraux aleargă spre Paris. Acolo îl aşteaptă Josette, prietenii, triumful. La sfîrşitul lui august 1944 are loc la hotelul Ritz o curioasă reîntîlnire ce intră în legenda literaturii: cea dintre autorul *Condiţiei umane* şi Ernest Hemingway. O povesteşte biograful scriitorului american, C. Baker:

> ...Ernest tocmai se descălţa şi purta „una dintre cele două cămăşi" pe care le avea. Nu se aştepta să vadă ţîşnind strălucitorul personaj care tocmai îşi făcea intrarea. Era André Malraux în uniformă de colonel, încălţat cu o pereche de cizme din piele de cal lustruite de-ţi luau ochii.
> — Salut, André, spuse Hemingway.

— Salut, Ernest, răspunse Malraux. Cîţi ai tu acum sub comandă?

— Vreo zece-doisprezece, replică Ernest cu o indiferenţă studiată. Cel mult două sute.

Faţa lui Malraux tresări, străbătută de binecunoscutul său tic.

— Eu, îi zise, eu am două mii.

Hemingway îl fixă cu o privire rece şi-i replică impasibil:

— Ce păcat că n-am beneficiat de ajutorul vostru atunci cînd am eliberat acest orăşel numit Paris...[61].

Cine erau cei două mii de subordonaţi care-l umpleau de trufie pe Malraux? Povestea în sine e, din nou, bizară. Cîţiva francezi din Rezistenţă, originari din Alsacia şi Lorena, care doreau să şteargă cu orice preţ amintirea ruşinoasă a unor trădări şi colaborări din rîndul compatrioţilor lor, luaseră iniţiativa organizării unui detaşament în care ar fi putut reuni aproximativ 1.500 de combatanţi reprezentînd cele două provincii. Cum vestea eliberării lui Berger-Malraux ajunsese pînă la ei, s-au gîndit să-l aleagă ca şef pe scriitor. Şi astfel, după unele pertractări, generalul de Lattre de Tassigny se trezi în armata sa cu încă o unitate militară: brigada formată din batalioanele „Strasbourg", „Metz" şi „Mulhouse", angajată în bătălia pentru eliberarea „întregului teritoriu naţional".

Erau prost înarmaţi, îmbrăcaţi cum se nimerise, unii în slipuri de vacanţă, adevăraţi „sanchiloţi" reînviaţi. „Raporturile între şefi şi subordonaţi în această unitate nu erau chiar banale" – notează Lacouture. „Recrutarea de voluntari fusese cel puţin variată şi nimeni nu-şi mai bătuse capul cu cercetarea cazierelor judiciare. Erau printre ei şi oameni cu idei foarte vagi despre caracterul privat al proprietăţii" – se exprimă, eufemistic, biograful. Cît despre Malraux, el îşi proclamă „armata", cu un nedezminţit umor, „brigada briganzilor"!...[62].

Indiferent la calitatea umană a celor pe care-i comandă, printre oamenii *săi* se simte în largul său, ca, odinioară, printre „mercenarii de stînga" ai escadrilei „España". Numai că pe atunci avea sub comandă o mînă de piloţi, iar acum răspunde de trei batalioane! A

ajuns ceea ce-şi dorea de atîta vreme, un adevărat şef militar, un colonel...

E drept că patronul „brigăzii de briganzi" vădeşte mai curînd veleităţi politice decît militare. Dovada publică o va face curînd, în ianuarie 1945, cu prilejul Congresului Mişcării Eliberării Naţionale de la Paris. În acest „parlament" al Rezistenţei se confruntă mereu mai acut două orientări contrare: cea a fuziunii diferitelor grupări antifasciste într-un unic şuvoi şi cealaltă, prudentă, de delimitare ideologică. Logic ar fi ca Malraux, care, în primăvara lui 1944, militase cu atîta energie pentru federalizare, să se pronunţe şi acum, consecvent, în favoarea fuziunii. Dar, urcînd la tribuna sălii Mutualité, de la care, cu un deceniu în urmă, galvaniza energiile stîngii antifasciste, nu numai că se pronunţă deschis pentru „dezunire", pentru „noua rezistenţă care începe", ci lansează şi o moţiune împotriva uniunii. Cel care milita cu entuziasm pentru „federalizarea" detaşamentelor sub conducerea sa se pronunţă cu fervoare împotriva fuziunii, din moment ce aceasta ar purta pecetea inevitabilă a prestigiului cîştigat, prin grele sacrificii în lupta conspirativă, de către alte organizaţii politice ale stîngii. Moţiunea Malraux întruneşte o majoritate – previzibilă de altfel – de 250 de voturi împotriva a 199. Colonelul a învăţat să fie de partea celor care cîştigă... În noiembrie, „gloriosul" erou al Rezistenţei devine ministru al Informaţiilor, purtătorul oficial de cuvînt al generalului de Gaulle.

Dar între aceste două evenimente – în aprilie 1945 – se mai petrece ceva. Într-un moment în care toată lumea e luată prin surprindere, umbra omului de artă al stîngii militante este resuscitată de hazard: ecranele franceze înregistrează, cu o întîrziere de şase ani, premiera filmului *Speranţa*...

O *„dramă nostimă"*

În timpul ocupaţiei, naziştii confiscaseră negativul *Sierrei de Teruel* pe care s-au grăbit să-l şi distrugă, vînînd apoi toate copiile existente cărora le-au rezervat acelaşi destin. Dar cu adevărat necunoscute

sînt căile Domnului! Corniglion-Molinier finanţase nu numai filmul lui Malraux, ci şi alte cîteva producţii, între care şi *Dramă nostimă* (*Drôle de drame*), peliculă realizată de Marcel Carné în 1937. Probabil că din neglijenţa (salutară!) a unei monteuze, o *lavandă* (copie pozitivă după care se pot trage noi negative) a *Sierrei de Teruel* a fost rătăcită într-un vraf de cutii care purtau eticheta filmului lui Carné. Nostimă dramă! În orice caz, ei i se datorează incredibila şansă a filmului.

Regăsit imediat după eliberarea Franţei, în august 1944, i se adaugă un generic caracteristic pentru epoca în care e difuzat pe ecrane (aprilie 1945): conturul arcului de triumf din coloanele căruia se desprinde, înaintînd impetuos spre spectator, în sunetele marşului maquisarzilor, sigla M.L.N. (Mişcarea Eliberării Naţionale). Apoi pe ecran apare inscripţia:

„ONOARE ŞI PATRIE! – IATĂ-L PE PURTĂTORUL DE CUVÎNT AL FRANŢEI COMBATANTE, MAURICE SCHUMANN!"

Maurice Schumann* fusese comentatorul postului de radio Franţa Liberă, vocea Rezistenţei în anii războiului, şi pentru prima oară vocea lua conturul unui personaj vizibil. După Charles de Gaulle, Schumann era, în acel moment, cel mai popular tribun al Franţei. Distribuitorul, care sconta pe curiozitatea spectatorilor într-un moment în care încă nu exista televiziune, l-a solicitat, de aceea, să rostească el o introducere.

Noi vedem, astăzi, pe ecran un ofiţer încă tînăr, uscăţiv, pe chipul căruia încercările timpului şi-au înscris, din plin, pecetea. Alături, pe masă, şi-a lăsat chipiul, iar în spatele său, pe zidul alb, se ghiceşte umbra unei lucarne...

Şi iată ce le spune oamenilor Franţei Maurice Schumann, în acele zile în care se desfăşura bătălia decisivă pe ruinele Reichstagului: „Geniul lui André Malraux confruntase drama spaniolă cu pacea naturii..." – începe el cu o remarcă pătrunzătoare ce ne readuce în

---

* Mai tîrziu, prim-ministru al Franţei.

memorie un fîlfîit de prepeliţe, o floarea-soarelui tremurînd înfiorată sau un zbor înspăimîntat de hulubi. „Această alternanţă evocată mereu, acest dialog între ritmul lumii şi tragedia unei naţiuni, acest duel între pămîntul oamenilor şi războiul oamenilor dobîndesc, pe ecran, un relief impresionant. Sub ochii noştri e dezvăluit, revenind ca un laitmotiv, sensul profund al unei bătălii atroce acceptate de un popor mîndru şi chinuit, care dorise să fie liber, să guste din bucuriile simple şi să ridice ochii către un cer senin."[63]

Şi din acest moment al „prefeţei" sale Maurice Schumann surprinde, poate involuntar, o anumită ironie a destinului: dacă *Sierra de Teruel* ar fi fost prezentată în septembrie 1939, cînd îi fusese iniţial fixată premiera, finalul ei ar fi sunat ca o adevărată ceremonie funebră în memoria revoluţiei antifasciste spaniole, ca un recviem. Chiar imediat după apariţia romanului, în ianuarie 1938, Robert Brasillach îşi publica înveninata recenzie la *Speranţa* sub titlul *Disperarea lui Malraux*. Viitorul colaboraţionist refuza să vadă altceva în roman decît măsura în care cauza pe care o susţinea *Speranţa* era pierdută. Istoria părea să-l şi justifice, atunci, pe Brasillach, pentru că, în clipa în care romanul dedicat apărătorilor Teruelului vedea lumina tiparului, Franco cucerea Teruelul. În septembrie 1940, la data prevăzută pentru premiera filmului, nu numai Teruelul, ci întreaga Spanie căzuseră pradă fascismului.

Înţelept joc al hazardului! El amînase cu cîţiva ani premiera operei cinematografice pe care, în primăvara anului 1945, distribuitorul o putea reintitula *Speranţa*, cuvîntul redobîndind acum întreaga-i reverberaţie: armatele aliate zdrobiseră nazismul la Berlin; implacabil, destinul încheiase cariera lui Robert Brasillach, iar Maurice Schumann, „purtătorul de cuvînt al Franţei combatante", putea remarca ceea ce în 1938, ca şi în 1940, puţini avuseseră agerimea să remarce: „*Speranţa*! Astfel îşi intitula cîndva Malraux romanul despre Spania. Acest titlu părea atunci o provocare. Prin ce se mai deosebea atunci *Speranţa* de absurd, pentru un popor luat cu asalt de toţi dictatorii? Dar noi ştim, noi vedem acum că

speranţa poporului spaniol era sentimentul irezistibil al cauzei sale aflate în mîna tuturor popoarelor, aşa cum cauza tuturor popoarelor se aflase, la început, în mîinile sale goale; instinctul că victoria noastră va fi într-o zi a lui, întocmai cum războiul său fusese al nostru...".

Nu, nu era retorică goală în discursul lui Maurice Schumann, rostit în acea renăscătoare primăvară a Victoriei, ci o pătrunzătoare meditaţie pe tema dialecticii istoriei şi a răsturnărilor necontenite de perspectivă asupra operelor artei:

> Filmul nu s-a schimbat, remarca vorbitorul, dar reculul teribililor ani îi dă accente ale profeţilor Scripturii. Fiecare faţă şi fiecare imagine, fiecare privire şi fiecare foc de armă, totul ne spune: drama Spaniei fusese deja drama noastră; războiul Spaniei era deja al nostru; şi aceşti oameni pe care-i vedem păşind spre moarte mureau deja pentru noi...
> ...Priviţi-i pe aceşti trenţăroşi lipsiţi de arme şi recunoaşteţi-vă în ei!
> Priviţi flacăra aprinsă de focurile unui pămînt pîrjolit în ochii acestor oameni dîrji şi recunoaşteţi-vă.
> Priviţi Teruelul şi veţi recunoaşte Parisul!...

O panoramă critică

In faţa filmului lui Malraux, Parisul se recunoştea, într-adevăr, în *Teruel.* Atunci, în euforia primăverii Victoriei, primirea *Speranţei* a fost, aproape fără rezerve, triumfală.

„Filmul este frumos, teribil, impresionant tocmai fiindcă e mutilat, tocmai fiindcă e rodul unei aventuri..."[64] – scria Henri Jeanson în *Le Canard enchaîné.*

„Cele mai sincere felii de viaţă, de viaţă eroică, cele mai emoţionante pe care cinematograful ni le-a oferit vreodată..."[65] – izbucnea, frenetic, René Jeanne.

Pentru comentatorul cotidianului *Le Monde* (la 30 iunie) pînă şi evidenta inexperienţă profesională a cineastului devenea o calitate.

Mulţumită ei – scria Jean Rougeul – „*Speranţa* dobîndeşte un stil propriu şi o mare frumuseţe de ansamblu. Găsim în imagini şi chiar în tonul operei o asemenea sobrietate, un fel de puritate atît de convingătoare, încît sîntem captaţi de ambianţa emoţionantă fără să ne mai putem desprinde”[66].

Nino Frank arunca o întrebare deloc inocentă:

„Cum se face că *Air Force*, realizat cu o prodigioasă măiestrie şi un incontestabil talent, nu-i decît un film, şi de ce *Speranţa*, pe care o vezi însăilată din te miri ce, devine o operă? Acest lucru este posibil numai datorită adevărului şi poeziei intrinseci ale *Speranţei*...”[67].

„Totul în acest film evocă tragedia antică, nu prin vorbă, ci prin sobrul ei ceremonial...” – remarcă Albert Olivier[68]. „E viaţa însăşi şi tragismul ei” – exclama lapidar Bernard Zimmer[69]. Iar André Gide nu ezită să scrie: „Acest frumos film a luat, în prezent, o amploare, un fel de gravitate tragică prin care întîlneşte frumoasa carte ale cărei titlu şi subiect le împrumută...”[70].

După cum e firesc, există şi voci divergente: Jean Mitry atrage primul atenţia asupra construcţiei defectuoase a filmului, fără să se oprească şi asupra motivelor ascunse în spatele acestuia. Dar tocmai această arhitectură deficitară îl constrînge să-l privească nu ca pe o operă de artă, ci ca pe un documentar.

Mai aspru chiar e Jean Quéval:

> André Malraux pare că nu şi-a însuşit încă limbajul cinematografului. Frumuseţea unora dintre imagini nu compensează nici mediocritatea iluminării, nici repetarea unor scene analoage, nici neputinţa de a face să evolueze povestirea prin mijloace cinematografice, nici absenţa unităţii în expunere şi în ton care, toate, fac din acest film altceva decît o operă...[71].

Nedrept este, în mod neaşteptat, comunistul Georges Sadoul: „Malraux cunoaşte prost limbajul cinematografic şi nu ştie să-şi rostească povestirea în mod clar...”[72].

Dar oare nu are dreptate Henri Rochon cînd spune: „Pentru specialişti şi tehnicieni *Speranţa* nu pare o reuşită [...]. Dar aceste episoade încheagă în cele din urmă un întreg omogen şi o operă finită de o profundă unitate şi de o extraordinară intensitate”[73]?

Acelaşi sentiment l-au trăit, cu acuitate, şi criticii străini ai filmului. Chiar în Statele Unite, un comentator de exigenţa scriitorului James Agee nu ezita să declare:

> Tot ceea ce simt necesar să spun despre acest film este că atît îmi pare de puternic în emoţie şi sens, atît de minunat realizat încît [...] Homer ar putea recunoaşte în el singura operă adevărată a epocii noastre...[74].

Iar influentul magazin *Newsweek* scria:

> Malraux a redat fapte de arme dinainte condamnate, la fel de pasionante ca tot ceea ce a turnat Hollywoodul în confortul studiourilor sale cu aer condiţionat...[75].

Să încheiem această incitantă trecere în revistă a vocilor criticii timpului cu încă o opinie:

> *Sierra de Teruel* este un mare eveniment. Nu numai o dată memorabilă în istoria cinematografului (constituind o metodă de abordare a realităţii neîntîlnită încă pe ecran), ci şi o dată memorabilă în istoria noastră, o dată memorabilă în încrederea noastră în destinul omului, în infinitul său progres către puritatea sentimentelor umaniste. Acest film [...] are un stil cu totul diferit de tot ce a fost redat cu grandoare şi frumuseţe în cinematograful sovietic. Acest film este un film spaniol, în a cărui substanţă se îmbină dragostea franceză. Acest film în care bate inima întregii lumi e străbătut de suflul geniului lui André Malraux...[76].

Cîteva cuvinte încă despre comentariul de mai sus. El nu aparţine unui critic de profesie, ci unui poet: Louis Aragon. Şi n-a apărut în acel triumfal mai 1945, cînd toate suferinţele prin care trecuse omenirea dobîndiseră sens şi preţ, ci cu cinci ani înainte, în august 1939. Lumea mai avea în faţă, la data la care au fost tipărite aceste rînduri, doar trei săptămîni de pace! Spiritul pătrunzător al poetului izbutea să anticipeze atunci, cu un avans de atîţia ani, valoarea unei opere abia mai tîrziu apreciată în toate implicaţiile ei.

A vedea departe e privilegiul şi punctul vulnerabil al poeţilor şi al profeţilor...

Malraux – omul care nu s-a repetat

Numai odată cu distanţarea în timp, impresia provocată de *Sierra de Teruel – Speranţa* se stratifică, numai atunci cînd – parafrazîndu-l pe Maurice Schumann –, privind Teruelul, criticii francezi – în euforia victoriei – nu vor mai recunoaşte Parisul; numai atunci imaginea filmului va ajunge la noi în integralitatea ei, cu neajunsuri obiective, dar mai ales cu însuşiri ce fac din ea o operă cu adevărat unică în istoria cinematografiei.

Era prima oară cînd un scriitor celebru se apropia de film nu ca de un expedient (ca Faulkner sau Scott Fitzgerald), ci ca de un mijloc necesar, ca de o armă de luptă, îmbinînd gestul estetic cu cel civic. Inegalităţile evidente ale filmului pălesc de îndată ce sînt puse în legătură atît cu condiţiile istorice în care acesta a fost turnat, cît şi cu caracterul său de prim contact al creatorului cu un nou limbaj. Mai demn de relevat ar fi faptul că Malraux nu încearcă decît rar soluţia transpunerii directe a pasajelor literare, că cel mai frecvent retrăieşte vizual ceea ce exprimase în roman, inventînd adesea elemente cu totul noi, de o izbitoare fotogenie. De fapt scriitorul îşi însuşeşte limbajul cinematografic din mers şi de aici rezultă decalajul de calitate între secvenţele filmate la început – ceremonia funebră din jurul lui Marcelino, de pildă – şi sublimul recviem final.

Unii au văzut în acest final al *Speranţei* influenţa lui Eisenstein; alţii pe cea a lui Pudovkin. Barthlémy Amengual atribuie sursa de inspiraţie a coborîrii din munţi filmului gruzin *Eliso* (realizat de Nikoloz Şenghelaia în 1928) în care există o asemenea secvenţă. Autorului cărţii de faţă acest grandios episod îi pare mai curînd o reminiscenţă a înmormîntării lui Vasili, eroul *Pămîntului* dovjenkian, film care l-a urmărit obsesiv pe Malraux pînă şi în paginile romanului său *Timpul disprețului* (1935). Numai că scriitorul convertit la cinematografie nu reproduce mecanic influenţe şi opţiuni, ci asimilează admirabil lecţiile înaintaşilor, le distilează în alambicul culturii sale estetice şi literare. Astfel încît ritualul cortegiului mortuar printre merii înfloriţi ai Ucrainei e metamorfozat într-o

coborîre din purgatoriu printre stînci, în care Dovjenko îl întîlneşte pe Tintoretto, inversînd în acelaşi timp sensul ascendent al mişcării pictorului veneţian.

Că filmului îi lipseşte coerenţa, că nu e suficient elaborat – acest lucru e vizibil atît pentru detractorii, cît şi pentru admiratorii săi. Dar deficienţele obiective ale peliculei nu-l împiedică pe Roger Boussinot să remarce în 1980 – şi nu în vîltoarea de entuziasm a anului 1945 – că Malraux „avea în avans de aproape treizeci de ani faţă de mărunţii autori ai «Noului val»".

> Trebuie spus – consideră Boussinot – că universul lui Malraux şi evenimentele în centrul cărora se situează filmul, adică războiul din Spania, sînt de o altă importanţă şi densitate decît universul lui Claude Chabrol, François Truffaut sau Jean-Luc Godard, ca şi mobilurile care-i împing pe aceştia să facă film. Dar identitatea demersului e reală...[77].

După Boussinot – şi ne raliem fără rezerve acestei opinii –, Malraux nu este decît un precursor al „Noului val". Dar un precursor angajat într-o inegală competiţie cu istoria. Iată de ce *Speranţa* este un fenomen şi o reuşită care se sustrage tradiţionalelor criterii ale aprecierii estetice.

Dacă e totuşi ceva de regretat în ipostaza cinematografică a lui André Malraux, atunci aceasta este doar unicitatea sa. Să fi avut un al doilea, un al treilea film al autorului *Sierrei de Teruel*, i-am fi putut surprinde cu mai multă limpezime stilul, mijloacele de expresie pe care el însuşi şi le-ar fi putut perfecţiona. Din păcate, Malraux a optat pentru un alt drum şi iată de ce autorul *Condiţiei umane* pătrunde în istoria cinematografiei universale doar printr-o operă unică şi irepetabilă...

La urma urmelor, acesta este Malraux însuşi: omul aventurii irepetabile. A fost o singură dată cineast, după cum a fost o singură dată profanator de temple, o singură dată explorator, după cum a fost o singură dată anticar, o singură dată conspirator şi o singură dată ministru.

André Malraux şi-a „jucat" viaţa ca un actor de elită, care nu-şi îngăduie niciodată să se repete!

Domnul Verdoux
(*Monsieur Verdoux*)

de Charlie Chaplin (1889-1977)

SUA, 1947. *Regie*: Charlie Chaplin. *Secunzi regie*: Robert Florey şi Wheeler Dryden. *Scenariu*: Charlie Chaplin, după o idee de Orson Welles. *Imagine*: Curt Courant, Roland Totheroh, Wallace Chewning. *Scenografie*: John Beckman. *Montaj*: Willard Nico. *Muzică*: Charlie Chaplin, partitură aranjată şi dirijată de Rudolph Schrager. *Distribuţie*: Charlie Chaplin (Henry Verdoux), Mady Correll (Mona Verdoux), Isobel Elsom (Marie Grosnay), Martha Raye (Annabella Bonheur), Ada May (camerista), Marilyn Nash (fata), Irving Bacon (Pierre Couvais).

Filmele ies cîteodată de unde nu te aştepţi. Cele ale lui Chaplin n-au făcut excepţie. În 1943, maestrul era tot mai apropiat de Joan Barry, o diletantă de 22 de ani din Brooklyn, înaltă, cu rotunjimi proeminente şi un decolteu „vertiginos", care-i întreţinea curiozitatea. Tocmai citise *Shadow and Substance*, o piesă de Cedric Hardwicke (şi o vedea pe Joan tocmai potrivită pentru rolul principal) luată de Sinclair Lewis drept o versiune modernă a Jeannei d'Arc. Dar fata, pe care o expediase la cursurile de actorie ale lui Max Reinhardt, nu prea era conştiincioasă ca şcolăriţă şi, după cum povesteşte maestrul în autobiografia sa, devenise atît de insistentă încît dacă nu i se

deschidea uşa, spărgea geamurile. Îl tot amenința cu sinuciderea, dar nu înainte de a-i lua lui viața. „Peste noapte, viața mea devenise un coşmar!”[1], va scrie mai tîrziu. Nu era pentru prima oară în existența lui Chaplin şi, ca întotdeauna în momentele de criză amoroasă, inspirația îl părăsea şi-l cuprindeau lehamitea şi descurajarea.

A fost momentul în care Orson Welles a venit să-i facă o ofertă, numai bună să-l scoată din amorțeală. Îl solicita ca actor pentru rolul lui Landru, asasinul francez de tristă faimă care pusese capăt vieților mai multor femei, despre care ținea să facă ceea ce azi s-ar numi o *docudramă*. Amfitrionul s-a arătat cît se poate de interesat fiindcă, spunea el, „era ceva diferit față de ceea ce făceam de ani de zile, adică să fiu scenarist, actor şi regizor. Aşa încît am cerut să văd scenariul”. „Scenariul s-ar face de la sine!” Aşa i-a răspuns, lejer, Welles. Scenariul se face de la sine. Ar fi destul să parcurgi consemnările procesului din 1920! Iar Chaplin, care voia destindere după încordarea momentului, a răspuns că nu e interesat de un coautoraj. Totuşi, tema îl urmărea. Nu ca o biografie a asasinului Landru, ci ca punctul de plecare al unei comedii ficționale. Şi i-a oferit lui Welles drepturi de 5.000 de dolari fiindcă, aşa cum motiva, „oricum povestea făcea parte din domeniul public”, iar Welles își rezerva opțiunea ca, după vizionarea filmului, dacă va dori, să figureze pe generic cu mențiunea: „după o idee de...”. Între timp, s-a întors din nou la tema din *Shadow and Substance*, pentru care găsise o nouă protagonistă, pe Oona, fiica celebrului dramaturg Eugene O’Neill, „frumusețe luminoasă, de un farmec reținut”, care abia împlinise 17 ani. Acest proiect, la care avea să renunțe ulterior, a marcat începutul unei idile accelerate care, spre surpriza tuturor, avea să se transforme în unica relație conjugală stabilă şi fericită din viața artistului.

În acest moment, ca un duh rău, reapăru Barry. Jovială, ea i se adresă valetului cu rugămintea să-l înştiințeze pe generosul ei amic că e viitoare mamă fără un cent în buzunare. Cum Chaplin, care susținea că n-o mai întîlnise de doi ani, era alergic la şantaj, s-a adresat poliției, care a intervenit. A urmat una dintre cele mai violente campanii de presă căreia fusese nevoit să-i facă față: dezvăluirea comportamentului său monstruos al starului față de o biată fată

amăgită de satirul înveterat. Iar „monstrul", poate anume pentru a încheia discuţia, s-a şi căsătorit cu Oona la primăria unui sat din apropiere. Scandalul s-a transformat curînd într-un proces şi a continuat chiar şi după ce analizele de sînge au dovedit că progenitura nu-i putea aparţine învinuitului, îndepărtîndu-l pînă la exasperare pe cineast de proiectele sale.

Cum frumoasa Oona nu dorea să facă nici teatru, nici cinema, Chaplin a abandonat definitiv *Shadow and Substance* şi s-a concentrat asupra lui *Monsieur Verdoux*, pe care trebuia să-l joace el şi al cărui scenariu fu curînd terminat. Îl rezum aşa cum l-a reprodus însuşi autorul:

> Verdoux e un mărunt funcţionar de bancă dat afară în timpul crizei şi care pune la punct un sistem de supravieţuire: publică anunţuri la mica publicitate a gazetelor şi se căsătoreşte cu fete bătrîne pe care le face să dispară, moştenindu-le banii. El are propria sa căsnicie pe care o respectă, soţie, copii şi, ca orice burghez onorabil, se întoarce acasă la capătul zilei de lucru.

Ceea ce n-a încetat să mă surprindă este indiferenţa analiştilor în raport cu materialele judiciare ale cazului real, pe care Chaplin le-a parcurs şi din care s-a inspirat în mod creator. De altfel, e curios că a trebuit să vină Orson Welles tocmai în 1944 să-i vorbească despre odiosul personaj, cînd în 1921, anul în care cazul era în centrul atenţiei publice („Landru, eroul zilei! Nu se mai vorbeşte decît despre el!", titra pe atunci ziarul *Le Temps*), tînărul Chaplin tocmai descindea la Paris! E drept că în incursiunea sa de atunci avea cu totul alte preocupări decît să bată sălile tribunalelor.

Logodnicul de profesie pe timp de război

Dacă ar fi făcut-o, ar fi văzut în boxa acuzaţilor un ins scund, uscăţiv, chel, din a cărui insignifiantă fizionomie putea atrage atenţia, cel mult, o ţăcălie neagră. Şi totuşi, după cum, spre stupoarea

publicului, stabilise instanţa, acest omuleţ trecut de 50 de ani, care n-avea nici aerul, nici vîrsta unui seducător, întreţinuse în răstimpul a patru ani relaţii cu aproape 300 de femei, dintre care asasinase cu sînge rece cel puţin zece, precum şi un adolescent! Născut în 1869, Henri Désiré Landru abandonase şcoala şi se distinsese prin coţcării pe care în 1900 le ispăşea în închisoare. În timpul războiului s-a dat la fund, împrăştiind doar, prin coloanele foilor de mică publicitate, anunţuri de mare impact pe atunci, cînd covîrşitoarea majoritate a bărbaţilor „petreceau" prin tranşee şi nu mai răspundeau decît la apelul cioclilor:

> Văduv în vîrstă de 43 de ani, serios şi cu bune maniere, sînt interesat să întîlnesc văduve în vederea căsătoriei.

Şi cîte doamne, sfinte Doamne, nu aşteptau o asemenea ocazie... Explicaţiei simpliste că Landru ar fi fost un asasin dement i se împotriveau psihiatrii şi nu se putea spune despre el nici că ar fi fost victima unui mediu viciat. Se trăgea dintr-o familie cu totul „onorabilă", dacă ţinem seama de mentalitatea epocii. Ce naiba! Crescuse doar în corul parohiei! Începuse ca vînzător, fusese desenator într-un birou de proiectare şi chiar – aici Chaplin subliniază cu vîrful gros al creionului – *contabil*. Nu-şi prea găsea drumul în viaţă şi faptul era agravat de o aventură sentimentală consumată prea de tînăr şi care-i trîntise pe umerii fragezi povara unei căsnicii cu patru copii. În plină maturitate schimba, indecis, experienţele profesionale în căutarea reuşitei şi stabilităţii. La un moment dat avu revelaţia cîştigului uşor şi ilicit, dar pungăşiile, pe lîngă faptul că erau ridicol de mărunte, i-au adus nu mai puţin de şapte condamnări la închisoare într-un termen foarte scurt.

Repeta, la infinit, procedee stereotipe. De pildă, dădea sfoară în ţară că angajează curieri cu biciclete cărora le subtiliza velocipedele. În iulie 1914, Justiţia îl condamna din nou, dar... în contumacie! Fiindcă izbucnise războiul şi ceea ce pentru majoritatea covîrşitoare era o năpastă pentru escroc a fost şansa nesperată de a se sustrage nu numai osîndei, dar şi cazierului. Strecurîndu-se printre refugiaţii

siliţi să-şi abandoneze documentele în teritoriile cedate, Landru îşi schimba liniştit atît identităţile, cît şi profesiile circumstanţiale. Şi abia acum, la 50 de ani, în toiul războiului, îşi putea descoperi adevărata vocaţie...

Ideea i-o furnizase un banal anunţ matrimonial al unei doamne pe nume Isore, o divorţată care ar fi dorit să-şi încerce norocul unei noi căsnicii. Iubitor de oameni, omul nostru sare s-o ajute! E drept că Landru e cam căsătorit şi are o droaie de copii, dar domnul Diard, cum îşi spune instantaneu, e liber ca pasărea cerului, celibatar de cînd se ştie. În scurt timp izbuteşte să-i extorcheze suavei sale soţii suma de 10.000 de franci. Dar, – să ne înţelegem! – a făcut-o tandru, lăsîndu-i cele mai frumoase amintiri. Prea facila victimă îi stimulează dacă nu fantezia, măcar spiritul întreprinzător. Cum am văzut, anunţul pe care-l publică el în ziare strălucea prin concizіune: „Domn serios, doreşte să ia în căsătorie văduvă sau femeie neînţeleasă între 35 şi 40 de ani". Cum, în conjunctura războiului, mişună femei abandonate, văduve, singure, mai ales neînţelese, care se ofilesc în melancolie, răspunsurile nu mai contenesc şi Diard nici n-are timp să le mai răspundă tuturor. Cu pedanterie de fost contabil, „logodnicul" le clasează în dosare într-o desăvîrşită ordine. După arestare, poliţia va descoperi o minuţioasă arhivă cu aproape 300 de dosare.

Pentru fiecare candidată, o succintă, dar eficace caracterizare generală: „I.P. – văduvă de un an, soţul regretat mult mai vîrstnic, şi-a înmormîntat recent şi mama (moştenire în perspectivă?). Mignonă, blondă, cu temperament, mobilă şi economii. A". Acest misterios *A.* atenţionează pretendentul că amintita doamnă posedă avere. Cele fără avere sînt blagoslovite cu două iniţiale: *FA*, ceea ce înseamnă că, dimpotrivă, zestrea victimei nu stîrneşte interesul becherului. *FF* îi ascute apetitul: înseamnă „fără familie", adică la cheremul neobositului curtezan, iar *NF*, pur şi simplu „nimic de făcut!"[2].

Cea dintîi victimă, Jeanne-Marie Cuchet, deţinea la Paris o spălătorie mulţumită căreia agonisise ceva economii. Simpatică, veselă, afectuoasă, femeia nutrea modestul vis de a-şi „reface viaţa"

la braţul unui funcţionar cu leafă asigurată lunar de pe urma căruia să se aleagă, ulterior, evident, după decesul natural al fidelului consort, cu o pensie bunicică. Ea s-a grăbit să răspundă anunţului matrimonial al domnului Petit, onorabil inspector al pieţelor pariziene, în care îşi va recunoaşte, instantaneu, idealul matrimonial. Cînd văduva aduce, însă, vorba de mariaj, tandrul curtezan o informează mîhnit despre situaţia complicată în care se află de cînd, în învălmăşeala refugiului, şi-a rătăcit actele. Amînă, mohorît, data căsătoriei, în timp ce-i smulge sume importante, atît de mari încît îşi deschide şi cont la bancă. Între timp, s-a mutat cu Jeanne-Marie şi fiul de 17 ani al acesteia într-un mic apartament situat nu departe de afacerea familiei. Biata femeie nu bănuie că omul ei, soţ fidel, n-a întrerupt adevărata relaţie conjugală. El îşi vizitează sistematic soţia şi copiii, a căror supravieţuire e de altfel întemeiată tocmai pe beneficiul activităţilor sale, de care inocenţii habar n-au. „Niciodată nu şi-a neglijat îndatoririle de soţ şi părinte!", va repeta pînă la saţietate apărarea în cursul procesului, pe baza dovezilor irefutabile depuse la dosar.

Dar înainte de a servi drept argument apărării, devotamentul patern al lui Landru devine o redutabilă piesă de atac pentru acuzare. Contează doar din ce unghi priveşti lucrurile! Jeanne-Marie adoptă o perspectivă diferită! Cotrobăind prin sertarele casei, ea dă, stupefiată, peste fotografii şi acte incriminatorii lăsate neglijent la vedere. Aşa află ea despre poligamia soţului, iar faptul că acesta întreţine patru copii n-o înduioşează. Ba îi face chiar o scenă furtunoasă. Landru nu se supără. Găseşte cele mai potrivite şi sedative cuvinte, o asigură că e în plin divorţ, doar păcătoasele de acte îl împiedică să-l obţină, şi că numai alături, mînă în mînă şi gură în gură, vor ajunge la adînci şi neapărat fericite bătrîneţi.

În timp ce-i vorbeşte blînd şi convingător, soarta femeii şi a fiului ei e pecetluită. La începutul anului 1915, cei doi dispar fără urmă. „Au plecat în Anglia, unde junele s-a înrolat în armată!", le explică proprietarul spălătoriei curioşilor inoportuni. Au plecat şi l-au lăsat să se lupte de unul singur cu nevoile şi vremurile, se plînge fidelul abandonat. Dar în vara aceluiaşi an vinde poliţele de asigurare

care aparţinuseră proprietăresei şi-i transportă mobila în magazia spălătoriei. Operaţia culmina cu un gest sentimental: ceasul de mînă şi lanţul de aur al victimei erau dăruite autenticei doamne Landru de către devotatul ei soţ. La proces, apărarea n-a uitat să sublinieze dramatic că acuzatul aducea, în felul său, un prinos instituţiei familiei...

Un onest om de afaceri

În camera sa de lucru, Chaplin a parcurs fascinat filele dosarului ieşit din actualitate de aproape 20 de ani. El contempla, cu adînca sa înţelegere a conştiinţelor umane, un personaj care se încheagă din contradicţii, stîrnind o legitimă oroare, dar şi irezistibilă ilaritate. „Logodnicul de profesie", exemplar unic de galanterie căruia chiar în timpul procesului una dintre potenţialele victime de pe lista asasinului îi elogia „arta de a se purta cu femeile", era de fapt un misogin înveterat. Cinicul care îşi făcuse o meserie lucrativă din exploatarea fără scrupule a contractelor matrimoniale manifesta un devotament exemplar faţă de propria sa familie. Asasinul scelerat despre care se vorbea cu groază şi dezgust la tribunal vădea, prin modul în care îşi administra prăzile, tabieturile unui competent om de afaceri.

Continuîndu-l parcă pe Landru, în scenariul său, cineastul porneşte tocmai de la contradicţiile izbitor de reale cărora nu face decît să le sublinieze sensurile, liniile de forţă ale acordului cu viaţa socială, necesitatea dincolo de accidentul posibil al întîmplării şi aparenţelor. Mi se pare că-l văd, pe ecranul fanteziei mele, pe autorul despărţit, în sfîrşit, de personajul său, inocentul, blîndul, vulnerabilul, inadaptatul Charlot confruntîndu-se cu teribilul superadaptat pe care-l avea de înfăţişat. În faţa instanţei, Landru jucase rolul unui onest antreprenor de mobilier. Confruntat cu proba faimoasei arhive, cuprinzînd date despre 283 de femei, Landru a ripostat calm că, fiind comerciant, era firesc să ţină evidenţa clientelei sale.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Cînd i-a fost reproşat procedeul recrutării victimelor prin anunţuri matrimoniale, a rămas uimit. Nici gînd n-avea să nege, fiindcă reprezenta un simplu şiretlic pentru a-şi atrage şi lărgi cercul doamnelor interesate de mobilă. „Domnilor", spunea cu o logică de fier inculpatul, „femeile care răspund la anunţuri matrimoniale au totdeauna mobilă de vînzare". Anunţurile sale nu erau decît o stratagemă publicitară perfect justificată, ca atâtea alte reclame de care hîrtia tipărită e cotidian invadată. Iar invenţiile actului de acuzare sînt un atac îndreptat împotriva iniţiativei private, temelia oricărei societăţi întemeiate pe libertatea profitului...

De aici, de la acest vîrf de lance al apărării, porneşte şi Chaplin să-şi construiască personajul. De la pedanteria ucigaşului, de la înclinaţia contabilă de a înregistra totul, de la tentaţia de a valorifica integral moştenirea fiecărei victime. Toate acestea nu dezvăluie, oare, – se întreabă, pe drept cuvînt, autorul – vocaţia profitului cu orice preţ, caracteristică burghezului demn de respect? Ba chiar Verdoux e mai implicat decît Landru în structura societăţii economiei libere, fiind un dinamizator al acesteia, protagonist al jocurilor de bursă, nu numai aşteptînd rente, ci fructificîndu-şi activ capitalul prin lovituri temerare. L-ar fi putut face turfist sau cartofor pătimaş. Verdoux este însă un fost casier de bancă, ruinat de dezlănţuirea crizei şi reciclat într-un strateg al economiei. În comparaţie cu modelul său, Landru, care fusese ghilotinat în 1922, Verdoux e executat abia în 1937. Ce l-a făcut să-i amîne sfîrşitul cu mai bine de un deceniu? E atît de simplu de dedus: Chaplin îl voia trecut prin purgatoriul marii crize economice mondiale. Ea, criza, este de vină că după 30 de ani de muncă fidelă şi conştiincioasă, casierul de bancă este printre primii funcţionari disponibilizaţi. Nimeni nu-l întrebase ce-o să facă pentru a-şi hrăni familia. S-a descurcat cum a putut şi, chiar dacă nu a făcut-o în mod tocmai legal, a respectat şi dezvoltat creator regulile societăţii dominante.

Inocentul carneţel în care Landru îşi nota cheltuieli, vizite şi adrese devine, la Verdoux, jurnalul traficului de valori, iar unul dintre laitmotivele filmului este convorbirea telefonică în care, între două procese de seducţie şi un asasinat, personajul găseşte

răgazul să-i dea indicaţii agentului său de bursă. Preluîndu-l pe Landru, Chaplin manifestă efortul de a înţelege fenomenul în afara patologicului sau perversiunii, a schemelor lombroziene şi iraţionalului atît de dragi thrillerului, raportîndu-le direct şi fără pudori mecanismului profitului maxim.

Imediat după prolog, în care o familie e tulburată de dispariţia subită a uneia dintre membrele sale, ne e arătat responsabilul, tăind cu graţie diafană trandafiri suavi din grădina ultimei victime. Dar în adîncimea cadrului romantic fumegă discret un incinerator. Şi în felul acesta, printr-un simplu fundal, Chaplin ne-a şi dezvăluit adevărul despre tristul sfîrşit al uneia din şirul nesfîrşit de doamne Verdoux. Ne-am înşela dacă am crede că ideea ar fi putut proveni, pe atunci, în anii '40, direct din exerciţiile de exterminare ale nazismului în agonie. Nu, ea îşi avea sursa direct în dosarul procesului. Acolo e notat că, în timpul anchetei, Landru s-a amuzat desenînd o bucătărie, schiţă sub care a adăugat: „Nu e un perete în spatele căruia se petrece ceva, ci soba în care a fost ars ceva...". Predat judecătorului, desenul a fost considerat ca o recunoaştere a vinei, dubioasă, ambiguă, totuşi unica probă materială pe care a putut fi sprijinită sentinţa finală de ghilotinare, fiindcă altfel Landru a respins cu inteligenţă diabolică toate acuzaţiile.

Pînă şi numărarea bancnotelor, dexteritatea împinsă dincolo de automatism, gest reflex de fost casier pe care-l aplică pînă şi cînd foiletează cartea de telefon, devine sursă de gag inegalabil pentru poetul comediei cinematografice. Aşa cum regizorul-interpret ridică la rangul de efect comic exerciţiul profesional al seducţiei îndată ce îşi face apariţia o clientă interesată de imobilul abia scos la vînzare. Gazda îşi conduce vizitatoarea prin apartament, dîndu-i tîrcoale ca un păianjen care-şi ţese pînza în jurul victimei: „Soţia mea iubea nespus această casă!", se explică. „Amintirea ei mă obsedează. Altfel nici n-aş înstrăina-o..." Şi în timp ce se destăinuie, o măsoară direct din cap pînă în picioare. „Dacă doriţi s-o cumpăraţi pentru familie...", face Verdoux o pauză, şi o fixează întrebător. „N-am familie...", bîiguie clienta. „Pentru soţ atunci?", riscă rapid o nouă ipoteză. „A murit!", clarifică ea, cu pioasă amintire.

Verdoux şi femeile

Cum să nu-ţi readucă în memorie acest tip de dialog fişele detailate ale „clientelor" lui Landru: „Văduvă, cu temperament şi economii". A trecut inexorabil vremea, din *A Dog's Life*, cînd Charlot învăţa, inocent, flirtul la şcoala Ednei Purviance. Aici, în Verdoux, este un Casanova rasat, aflat în mediul său în preajma prăzii. Un cuceritor în stil pur francez, căruia i-a adaptat pînă şi croiala mustăcioarei. Cea a lui Charlot, greoaie, stufoasă, semăna leit cu a lui Hitler dacă nu chiar viitorul Führer şi-o copiase involuntar după modelul preexistent al comicului. Mustăcioara lui Verdoux e aruncată, ştrengăreşte, în sus, ducîndu-i cu ea, ca un zîmbet complice, şi buza superioară. Ea exprimă eleganţă şi cruzime.

În dormitor, trece decis la asaltul cumpărătoarei: „Sînteţi o femeie nespus de interesantă!... Întîlnirea noastră mă face să cred în destin. De ce, oare, nu v-aţi remăritat? Abia acum sînteţi în cea mai bună formă, abia acum străluciţi cu adevărat".

Şi supunînd-o acestei cascade de complimente şi confesiuni, paralizînd-o prin cîntece magnetice de sirenă („simt mîna sorţii" – îi şopteşte insinuant strămutînd axul convorbirii spre metafizic şi fatalitate), se apropie din ce în ce mai mult, o înconjoară în plasa-i de cuvinte înflăcărate, înainte de a o înăbuşi într-o pătimaşă îmbrăţişare. Orice iniţiat al procesului din 1921 ar recunoaşte, aici, tehnica proprie lui Landru, potenţată însă comic. Secvenţa poate că e inspirată chiar din declaraţia unei martore la proces, care explica farmecul irezistibil al tomnaticului curtezan tocmai prin calitatea fundamentală de a stăpîni comunicarea cu sexul opus. „Poseda intuiţia de a găsi tocmai cuvintele pe care femeile decepţionate, greu încercate de viaţă, doreau să le audă."

Dar tocmai în clipa în care o cucerise, intră în cameră însoţitorul ei, agentul imobiliar, şi le surprinde idila. Aici Verdoux are o comportare bizară. Recurge, pentru a disimula evidenţa, la subterfugiile personajului care-l dominase anterior, la piruetele bufonului. Se face că a scăpat ceva pe fereastră, îşi pierde echilibrul, cade chiar caraghios pe olanele acoperişului, fiind gata să se prăbuşească în

curte. Întorsătura de stil, deşi executată cu graţia lui Charlot, e flagrant străină atît noului personaj, cît şi ambientului, divulgînd faptul că nici autorul, nici personajul, nici interpretul nu erau cu totul pregătiţi pentru metamorfoză. De altfel, insertul „comediei asasinatelor" este filmat pe fundalul lugubru al unui cimitir în care piatra de mormînt a ucigaşului de femei, memoria înscrisă pe sepulcru, e cea care prinde grai şi depune mărturie.

Fiindcă despre metamorfoză este vorba aici, despre o „ieşire din crisalidă" cum o anunţa autorul însuşi cînd îşi prevenea publicul că e gata s-o rupă definitiv cu ceea ce încă îl mai lega de cinematograful mut: „Mă voi transforma total! Voi ieşi complet din crisalida şi din tăcerea mea"[3]. Prin ce mijloace? A definit-o cu strălucire André Bazin într-un studiu dedicat filmului: „Verdoux e Charlot deghizat în contrariul său..."[4], iar un teoretician spaniol afirmă că Verdoux este concluzia care luminează întreg trecutul lui Charlot.

Cînd viaţa îl pune în faţa unei dileme, cînd nu mai ştie cum s-o scoată la capăt, cînd soarta îl ia de beregată, n-o apucă, în neştire, pe drumul prăfuit precum vagabondul de odinioară, ci deschide carneţelul şi alege adresa. Pentru Lydia Floray se întoarce din Africa. E inginer şi construieşte acolo poduri, dar criza economică i-a blocat construcţia şi l-a readus acasă. Ea îl primeşte acru; mai bine nu se mai întorcea! El, împăciuitor pledează, senin, pentru înţelepciune. „Viaţa poate mereu să se transforme în ceva abject şi trivial. Hai să încercăm s-o menţinem frumoasă şi demnă! Cu atît mai mult în vremuri nesigure, de criză..."

„Criză? Ce criză? Iar criză?", intră doamna în alarmă. „Nu-i nici o criză. S-ar fi scris în ziare!" Dar el, care le ştie pe toate: „Mîine intră în verificări toate băncile. Tu n-ai de ce să te nelinişteşti. Nu-ţi chinui căpşorul cu chestiile astea financiare. Eu, însă, am depozite în bănci". „Şi eu unde crezi că-mi ţin banii?" Şi el sare alarmat: „Ai bani în bănci? Unde? Trebuie scoşi chiar azi. Hai repede, băncile se închid la 5". Şi o ia pe sus. Apoi, elipsă! El cîntă sentimental la pian, ea îşi numără banii preocupată. Arta şi pragmatismul convieţuind armonic. Ea se tot întreabă de ce a scos banii din tezaurul băncii. „Nu se ştie niciodată!", îi explică el.

„Poate să fie o revoluţie şi să confişte toate depozitele. Mai bine îi ţii aici, la îndemîna ta!" „La îndemîna ta, nu a mea!", ripostează Lydia, într-o străfulgerare. „Mîine o să-i duc din nou la locul lor..." Apoi fericita pereche se retrage spre dormitorul plin de făgăduinţe. Dar inginerul nu se grăbeşte. El adastă romantic în faţa unei ferestre, răpit de splendoarea acoperişurilor oraşului sub vraja lunii pline. „Ce frumoasă e această oră palidă, ora lui Endymion". Din camera vecină se aude glasul spart al gazdei: „Despre ce naiba vorbeşti?". Iar el îi explică răbdător: „Despre Endymion, iubito, despre un tînăr căzut cîndva sub vraja lunii". Din dormitor, doamna care ţine la proiectul ei, îl grăbeşte: „Lasă, nu te mai gîndi la el. Hai la culcare!". Iar el, cu gîndul la proiectul propriu, dilată clipa, şoptind: „Vin, dragă. Vin!... Dar priveşte numai luna asta. Niciodată n-a strălucit aşa... O lună indecentă".

Din decenţă, Chaplin face, eliptic, un salt pînă în zorii zilei, cînd personajul său părăseşte dormitorul purtînd o casetă în mînă, precum predicatorul din *The Pilgrim* ţinînd strîns în palme „cutia milei". O deschide, mîngîie bancnotele absent, le împarte şi le pune în două buzunare, iar apoi, la fel de maşinal, pregăteşte micul dejun pentru două persoane. Dar se reculege şi duce o farfurie, cu tot cu tacîmurile ei, înapoi în dulap, exprimînd astfel, printr-un admirabil efect vizual, evidenţa crimei. Întîi dă indicaţii agentului de bursă. Apoi, însă, ca devotat şef de familie ce e, aleargă la domiciliu să-şi îmbrăţişeze soţia. Ea îl aşteaptă în fotoliul ei rulant de invalidă şi, cu prilejul aniversării a zece ani de la cununie, el îi face un cadou nepreţuit: actul de proprietate al casei lor. Hoinarul vagabond de odinioară era liber, fiindcă renunţase la tot. Verdoux e un captiv. Are nu numai nume şi identitate, ci şi soţie, copil de îngrijit; are confort, dar şi răspundere. Băieţelul lor drăgălaş aleargă să-i aducă papucii, iar soţia îi citeşte ziarul: „Criza în continuă extindere. Şomajul cuprinde naţiunile!". Lectură deprimantă pe care el o întrerupe, asigurînd-o: „Încă doi ani de muncă, şi mă pot retrage din junglă!". Iar ea îi zice, recunoscătoare: „Ce noroc că ai o slujbă!". „Da", acceptă el. „Ce noroc!" Şi slujba acaparatoare îl absoarbe din nou. Trăieşte atît de furtunos, încît pînă şi uniforma de comandant de marină şi-o îmbracă într-un compartiment de tren...

Comandant de marină, fiindcă viitoarea victimă, Annabella Bonheur, cu asta crede că se ocupă dragul ei soţ, în lumina nopţilor tropicale. Şase săptămîni e plecat la datorie pe oceane, iar în a şaptea se întoarce acasă, încărcat de impresii exotice. A revenit ca să se ocupe de afacerile ei, că prea îi dau ţepe escrocii. Acum a risipit banii pe acţiunile fără valoare ale companiei de electricitate Pacific Ocean care fabrică transformatoare plutitoare, transformînd forţa valurilor în energie. „Şi dacă marea e liniştită?", întreabă cu bun-simţ căpitanul. „Dar tu nu mi-ai spus, ultima dată cînd ai fost acasă, că băncile vor da faliment, şi uite că trăiesc bine-mersi!", îl contrazice ea, în vreme ce el pledează pentru investiţii înţelepte, pămînturi, bijuterii. „Păi abia am luat bijuterii", se apără ea. Şi scoate la iveală un săculeţ. „Sînt sticle, fără nici o valoare! Pînă la urmă", o dojeneşte, „să vezi dacă nu ţi-or lua şi casa...". „Nu pot s-o ia!", rîde ea şiret. „Am trecut-o pe numele tău..." Verdoux se schimbă la faţă, fiindcă dezvăluirea asta schimbă complet datele problemei. Aşa că o invită să sărbătorească împreună în Pigalle, în ambianţa unui cancan dezlănţuit la care Annabella va participa cu antren.

Doamna Bonheur este Martha Raye, actriţă excentrică scoasă la iveală, cu 6 ani în urmă, de Henry C. Potter în *Hellzapoppin'*, comedie sofisticată de o rigoare geometrică, adevărată capodoperă de umor absurd. Rolul i se potriveşte de minune, Chaplin n-a greşit defel în alegerea sa. Şi în timp ce actriţa îşi lansează personajul în performanţe coregrafice, Verdoux face cumpărături la farmacia alăturată. Nu mare lucru, 50 de grame de cloroform ajung pentru planurile sale de viitor. Dar a fost suficient să fie lăsată de capul ei, ca Annabella să mai încheie un contract de asociere cu firma Salt Water Fuel care promite să transforme apa sărată a oceanului în... gazolină! Cum comandantul o surprinde în flagrant, seara se încheie într-un scandal-monstru, încît a doua zi asasinul preferă să se întoarcă în docuri, pe vas.

Verdoux nu disperă, însă. Îi trebuie deocamdată o nouă adresă şi o găseşte în cartea de telefon: str. Victor Hugo 151, la doamna Marie Grosnay, pe care, poate că vă mai amintiţi, a condus-o prin casa cu crematoriul fumegînd, la începutul filmului, cînd i-a confiscat cartea de vizită. Dat afară pe uşă, bravul comandant îşi croieşte drum

spre fereastră: o bombardează de trei ori pe săptămînă cu trei duzini de garoafe şi una de orhidee. Cam scump, dar aşa-i în comerţ, cînd o investiţie e utilă, ea trebuie făcută fără rezerve. Retrăgîndu-se în atmosfera caldă a familiei, îşi primeşte din nou prietenii, un farmacist rătăcit în cercetare şi robusta sa consoartă. Abil, el dirijează convorbirea spre subiectul care-l frămîntă. Spiţerul experimentează pe animale o substanţă ocultă, care provoacă moartea cu aparenţa unei boli de inimă. Culmea e că nici o urmă a toxinei nu poate fi depistată, nici în stomac, nici în ţesuturi.

„Ce idee de afacere!", se extaziază gazda. „Să asiguri, în prealabil, oamenii împotriva bolilor de inimă şi să dai apoi iama în societăţile de asigurare... Cîţi bani s-ar putea lua înapoi de la escrocii ăştia!" Farmacistul rîde îngăduitor. „Aşteaptă", zice el. „Pînă acum am experimentat doar pe animale. La oameni s-ar putea să fie altfel, fiindcă metabolismul e diferit."

„Găseşti un vagabond pe stradă", fabulează Verdoux antrenat de glumă. „Îl iei la masă, îi dai otrava, şi-l trimiţi să moară la hotel. Cei ce mor în locuri publice sînt în mod automat autopsiaţi. Nu-ţi mai rămîne decît să afli rezultatul din ancheta poliţiei." „Ce gînduri diabolice ai ajuns să clocească!", îl întrerupe buna doamnă din fotoliul rulant. Şi el, modest, schimbă discuţia.

De notat aici că soţul dojenit e asemenea lui Chaplin însuşi, despre care Louise Brooks spunea într-un interviu: „Chaplin era mereu înconjurat de lume. Dar pentru el realul nu reprezenta şi adevărata viaţă. El avea nevoie de oaspeţi tocmai în momentul în care muncea, cînd spiritul îi dădea în clocot. Şi tot ceea ce introducea în filme, experimenta înainte de sute de ori pe musafirii săi"[5]. Ceea ce face însuşi eroul filmului său, ca amfitrion.

Verdoux şi femeia pierdută

Dar a doua zi e din nou în tren, îndreptîndu-se spre lumea sa complexită de viteză şi confuzie. Ieşind din florăria în care verifică efectul nul al bombardamentului floral la care e supusă cotidian doamna

Grosnay, îşi dă seama că e silit să ducă mai departe cercetările de laborator. Astfel că introduce într-o sticlă de vin negru acul unei siringi cu o substanţă misterioasă. Seara, pe o ploaie torenţială, pleacă în căutarea vagabondului său. Dar Chaplin, care nu se îndură să sacrifice un Charlot inocent, preferă iar o femeie, o amărîtă care face trotuarul.

Cînd o introduce în cameră, o măsoară din priviri. Frumoasa e foarte tînără şi, cînd îi scoate impermeabilul, descoperă că ascunde în mînă un pui de felină. „Era udă leoarcă şi rebegită. N-ai un pic de lapte, să-i dau?" Verdoux zîmbeşte: „Şi dacă am, o să vezi viitorul mai puţin sumbru?". Şi ea se miră: „Atît de pesimistă par?". „Nu!", o asigură, „dimpotrivă, plină de optimism dacă rătăceşti pe stradă pe o asemenea noapte". Ea rîde, surprinsă: „Sînt oricum, doar optimistă nu!". Şi discuţia continuă, pe acelaşi ton frivol, care pregăteşte flirtul aşteptat, pînă ce „clientul" o întreabă direct: „De cînd faci meseria asta?". Ea poate că n-ar vrea să-i răspundă, dar e la cheremul curiozităţii sale, ceea ce este inclus în tarif, aşa că zice, nu prea convinsă: „De trei luni". „În trei luni, o fată frumoasă ca tine ar fi făcut treabă bună. Hai, spune, ai ieşit din spital sau din închisoare?" Ea trage de timp: „De ce-ai vrea să ştii? Eşti pesemne vreunul din filantropii ăia...". Interlocutorul confirmă: „Exact. Şi nu-ţi cer nimic pentru ce sînt dispus să-ţi dau". „Aşaaa!", face ea provocator. „Am nimerit la Armata Salvării! Ei bine, am ieşit din închisoare."

De fapt, fata de 18 ani găsită de Chaplin ieşise din Facultatea de Medicină din Michigan. O chema Marilyn Nash şi semnase un contract de 200 de dolari pe săptămînă, o sumă bunicică pentru o debutantă. Care, deşi e impecabilă în rolul ei de prostituată cu suflet mare, n-avea să facă mulţi purici în cinema. Avea să-şi mai înscrie în filmografie un SF, *Unknown World*, în 1951, şi cîteva apariţii la TV. Poate că cinematograful nici n-o interesa, poate că o interesa Chaplin, munca acestuia, personalitatea sa. Sau poate, dimpotrivă, misterul cinematografului o dezamăgise. A profesat medicina într-un orăşel californian obscur, Oroville, şi şi-a depănat amintirile într-o carte apărută în 2010[6].

Superbă prin farmec şi expresivitate, actriţa îşi împărtăşeşte, dintr-o răsuflare, infracţiunea: împinsă de foame, a amanetat o

maşină de scris închiriată şi a trebuit să accepte, timp de 3 luni, asistenţa instituţiilor penale. „O fi şi prima ta zi de libertate!", ghiceşte el spontan, „şi ţi-o fi şi foame", ceea ce ea încuviinţează cu un zîmbet lihnit. „Atunci uite ce facem", decide ciudata gazdă. „În timp ce eu mă ocup de bucătărie, ajută-mă să aduc de acolo cîte ceva..."

În bucătărie intră vertiginos în situaţie, sparge cîteva ouă şi le pune în tava încinsă, ia vesela şi o dispune artistic pe masa sufrageriei. Apoi, rămas o clipă singur, scoate sticla de vin negru pregătită, o astupă cu dopul pus dinainte în tirbuşon şi revine cu două pahare de cristal în salon. „Nu ştiu dacă o să-ţi convină... Jumări, pîine prăjită şi un pic de vin..." Cum ea îşi acoperise cu palma un căscat, îi anticipează dorinţele şi o asigură: „Văd că eşti obosită aşa încît, după cină, o să te conduc la hotelul tău". Şi expeditiv, destupă sticla!

— Eşti generos, dar nu înţeleg de ce faci atîtea pentru mine.
— Şi de ce n-aş face-o? întreabă inocent, turnîndu-i vinul purpuriu în cupă. Crezi cumva că generozitatea e atît de rară?

Şi tresare, prefăcîndu-se că tocmai şi-a dat seama că a uitat feliile de pîine prăjite. Aşa că dispare cu sticla otrăvită în bucătărie pentru a o schimba cu alta identică, revine cu pîinea şi îşi toarnă şi lui un pahar.

— Te rog să te serveşti.

Ea, care răsfoise o carte, o lasă jos. El remarcă autorul: Schopenhauer.

— Ai citit tratatul lui despre sinucidere?
— Nu m-a interesat, răspunde ea, cu gura plină.
— Nici dacă deznodămîntul ar putea fi într-atît de simplu? Să spunem, de pildă, că te-ai culcat fără să-ţi treacă prin minte gîndul vreunei morţi posibile şi – aici Verdoux parcă ar hipnotiza-o – intervine un stop cardiac... N-ai prefera-o unei existenţe cenuşii? Nu moartea, ci apropierea ei stîrneşte groaza – încearcă el un aforism.

Fata a căzut pe gînduri, apropiindu-şi paharul otrăvit de buze, apoi l-a oprit, străfulgerată de un gînd.

— Cine ştie dacă nou-născutul, conştient de apropierea vieţii, n-ar fi la fel de înspăimîntat! Deşi, la urma urmelor, viaţa are farmecul ei.
— Ce găseşti fermecător?
— Zorii unei primăveri, strălucirea nopţilor de vară... muzica, arta, dragostea, atîtea şi atîtea daruri...

Dar el o întrerupe, persiflînd-o:

— „Dragostea!"
— Da! Dragostea. Şi totuşi, există. Am trăit-o, am fost cîndva îndrăgostită.

El o corectează, matur:

— Vrei să spui că ai fost atrasă fizic de cineva!

Ea îl ghiceşte:

— Nu-ţi plac femeile, nu-i aşa?

Oare asasinului de femei îi plac victimele sale? Oare cineastului, căruia femeile i-au făcut mereu existenţa atît de complicată şi de grea, care a fost de atîtea ori cumplit înşelat în aşteptările sale, îi plac? Cine-ar îndrăzni totuşi să susţină că, în anul în care Chaplin şi-a întîlnit marea dragoste, pe Oona, căreia îi va închina tot restul vieţii sale, acesta ar putea fi misogin?

Ca un ecou al cineastului îndrăgostit, Verdoux răspunde:

— Dimpotrivă! Ador femeile, dar nu le admir... Femeile sînt prea realiste, preocupate exclusiv de fizicul lor. De îndată ce o femeie poate înşela un bărbat, îl dispreţuieşte. Orice poziţie ar avea, e gata să-l abandoneze, să-l trădeze pentru altul mai prejos.

Şi ea îl măsoară cu compătimire:

— Ce puţin ştii despre femei! Nu asta e iubirea. Dragoste e... să dai... să te sacrifici... e sentimentul cu care o mamă îşi îngrijeşte copilul.

— Ai iubit aşa? – o întreabă el, căzut pe gînduri.
— Da. Pe soţul meu.

Pentru că a fost măritată şi soţul, rănit în războiul civil din Spania, era invalid.

— Poate că de aceea îl iubeam. Fiindcă avea nevoie de mine. Depindea de mine. Era ca un copil. Dar pentru mine era mai mult decît un copil. Era credinţa, viaţa mea. Aş fi omorît pentru el.

Îşi înghite lacrimile, ducînd din nou paharul otrăvit la gură. Dar Verdoux, care cu doar cîteva clipe înainte numai asta aşteptase, sare ca muşcat de viperă. A întrezărit un fragment de dop în vin. Ţine să-l înlocuiască neapărat. Ia paharul ei şi-l pune alături, apoi ia din bufet unul curat şi-l umple cu vinul din care-şi turnase sieşi. Au sorbit, apoi gazda sparge tăcerea. Îşi scoate portofelul şi extrage din el două bancnote, pe care i le dă.

— Trebuie să fii ostenită. E şi tîrziu! Banii ăştia o să te mai ajute o zi-două.

Ba chiar mai mult, apreciază ea dintr-o privire. Priveşte bancnotele, ar vrea să-i refuze, e prea mult, dar nu poate, şi izbucneşte într-un plîns spasmodic.

— Începusem să nu mai cred în nimic.

Nu se mai aştepta la ajutor din partea nimănui. Şi, dintr-odată, să-i zdruncine un intrus realitatea, să o facă să-şi regăsească încrederea. Dar binefăcătorul o avertizează:

— Nu fi prea încrezătoare. Lumea e, totuşi, rea!
— Greşeşti! – îl contrazice cu convingere. E adevărat, e o lume strîmbă şi tare tristă... dar un pic de bunătate o poate schimba.

Obosit, el o alungă. Nu vrea să se lase corupt de realitatea ei iluzorie. Are şi treabă. Experimentul a rămas nefinalizat.

Maşina de ucis intră în pană

Dar destinul-scenarist îl ajută. Cobaiul pică de unde nici nu se aştepta. Un detectiv i-a luat urma. Îl pîndise de două săptămîni şi Verdoux n-a simţit nimic. Îi ştie toate relaţiile şi-i atribuie 45 de omoruri. Mai trebuie găsite doar cadavrele. „Asta va fi cam greu!", opinează ironic Verdoux. „Nu-i nimic!", zice poliţistul. Măcar cu poligamia tot îl are la mînă. Şi, mulţumit de sine, îşi toarnă vin din sticla cu care l-a servit prezumtivul asasin. Care, inspirat, îi propune un schimb. Va recunoaşte fără dificultăţi cele 45 de omoruri, dacă-i permite o ultimă întîlnire cu familia. Cei doi au bătut palma şi au urcat în rapidul de Paris. A doua zi ziarele anunţă concis: „Inspectorul de poliţie Moreau găsit sucombat în tren. Legiştii cred că a fost atac de cord".

Intr-un alt compartiment de tren, vajnicul comandant de marină Varnay revine din misiune. Uniforma ne-a şi sugerat adresa spre care se îndreaptă. Spre Annabella Bonheur, alături de care are mereu inspiraţii romantice: „Vreau ca ziua asta să fie în întregime a noastră, pînă în amurgul palid...". Dar tentativa de otrăvire se prăbuşeşte într-un dezastru total, din cauza a două accidente imprevizibile: confuzia unei menajere care a spart sticla cu otravă, ca şi inversarea paharelor care-l face să creadă că a ingerat el însuşi otrava. „Eu nu simt nimic", se laudă Annabella jovială. „Eu am mereu noroc." Nici nu e de mirare, doar o cheamă Bonheur! Şi norocul ţine cu ea chiar atunci cînd sceleratul soţ încearcă s-o înece într-o tandră partidă de pescuit, pe lac.

Toate aceste secvenţe din casa Annabellei, rezolvate în cheia „cîrligelor" burleşti în care Chaplin străluceşte, au hazul lor, dar vin prea repede după puternica secvenţă dramatică a fetei de pe stradă. De-aici şi impresia mai puţin plăcută de produs hibrid, lipsit de rigoarea cu care ne obişnuise autorul *Luminilor oraşului*. Dwight MacDonald observa cu justeţe:

> În Monsieur Verdoux găsim, de fapt, două filme: o melodramă sentimentală şi o comedie grotescă în stilul mai vechi al lui Chaplin care trata burlesc melodrama. Ceea ce provoacă confuzie este că Chaplin

ridică o barieră între cele două, fără ca aparent să fie conştient că o face. El se va da peste cap într-o scenă comică cu Martha Raye, jucîndu-şi mustaţa într-o comedie bulevardieră şi, în scena următoare, îşi va juca rolul cinstit, alimentîndu-l cu gînduri inocente. Dar e de-primant să-l vezi pe interpret începînd să parodieze strălucit retorica din convenţiile vremii sale şi imediat apoi s-o ia în serios[7].

Criticul pare, totuşi, a nu remarca el însuşi că cele două personaje feminine care-i dau replica lui Verdoux sînt radical diferite: una este fata care îngrijeşte patetic un invalid de război, iar cealaltă e văduva indestructibilă a cărei vulgaritate are un comic potenţat şi mai mult de manierele de om de lume şi de pretenţiile romantice ale protagonistului.

Ochii lui Charlot

După ce, lehămetit, o lasă baltă pe norocoasa Annabella, se întoarce la Paris, unde complicea sa, florăreasa, îi rezervă o surpriză plăcută: în sfîrşit soseşte răspunsul mult aşteptat al doamnei Grosnay, care-i lasă numărul de telefon. Într-o clipă, Verdoux înşfacă receptorul şi, sub privirile înmărmurite ale fetei din florărie, întreabă pragmatic: „Cînd ne putem vedea? Nu mai rezist! Te iubesc! Cînd ne-am cunoscut am simţit legătura dintre noi, o muzică a sferelor...". E prea mult pentru doamna atît de mult dorită. „Nu sînt chiar atît de eterică", îl corectează ea cu tîlc. „Eşti totul", precizează înamoratul. „Sfîntă şi păcătoasă, şarpe şi gazelă. Orice privire, orice gest mi-au rămas de atunci întipărite în minte. Trebuie să te văd! Imediat! Bine, vin!" Şi apoi se întoarce, potolit, către vînzătoarea de flori: „Cît vă datorez?". Şi ea abia izbuteşte să articuleze: „20 de penny". „Păstraţi restul!", o îmbie generos şi trece triumfal înaltul gard al vilei din strada Victor Hugo 151.

Inegalabil în descrierea acestei triste comedii a sentimentelor, Chaplin îşi arată eroul repezindu-se flămînd să sărute mîna care-i deschide uşa. „Eu sînt doar prietena!", se apără încurcată doamna

care-l întîmpină, confundată cu cea atît de puternic întipărită în minte, care abia acum coboară, ea însăşi, treptele scării de ceremonii a casei. „Vicleanule!", îl întîmpină aceasta calin. „Mi-e frică de tine. Doar ţii minte ce s-a întîmplat ultima dată cînd am rămas singuri..." Şi el nu ştie cum să regrete mai mult acea reacţie neinspirată. „N-am să-mi iert niciodată că m-am lăsat purtat de emoţie. Nu se va mai întîmpla!", făgăduieşte, şi e atît de convingător încît doamna visată îl întrerupe uşor panicată: „Nu! Nu spune asta...". Şi el iar îşi dă seama, încurcat, că ar trebui să-şi retracteze declaraţia, iar hîrjoana îndrăgostiţilor tomnatici e întreruptă de dangătul nupţial al clopotelor unei catedrale. Mirele trece mîndru în revistă invitaţii, dar încremeneşte. Deasupra întregului vacarm răsună hohotul, strident şi sinistru, al Annabellei. Verdoux s-a tupilat îndărătul mesei încărcate cu bunătăţi încît, întrebat de un invitat cum se simte, nu răspunde decît „Foarte abstract!". În clipa în care profesionistul crimei matrimoniale simte cercul strîngîndu-se în jur, încolţit de inamici şi agresat de neşansă, întreg dialogul, abundent de altfel, capătă o culoare absurdă. „Căutaţi ceva?", îl întreabă cineva care-l descoperă sub masă. „Mi-am pierdut un sandviş...", îşi motivează mirele comportamentul neobişnuit. „De care era?", întreabă serviabilul oaspete în vreme ce sărbătoritul o ia la goană.

Şi acesta e momentul în care Chaplin schimbă, din nou, brusc tonalitatea comediei: din absurd în realitate istorică. El foloseşte secvenţe de actualităţi filmate în timpul cutremurului social din ajunul celui de-al Doilea Război Mondial. Bursa în panică, revolte, bănci falite, sinucigaşi. La capătul firului telefonic, Verdoux află stupefiat că e pur şi simplu lefter, a pierdut totul, pînă şi ipoteca locuinţei familiei pe care o credea asigurată. Secvenţa se încheie cu grosplanul ochilor dilataţi de deznădejde ai lui Charlot, la fel ca în *The Kid* sau, mai tîrziu, în secvenţa demachierii din *Limelight*.

Se poate spune că în acest moment Chaplin îşi scoate masca de umorist inocent şi o aruncă în obrazul publicului, recunoscînd că filmul acesta e înainte de toate un gest politic. Cu un deceniu în urmă, şi *Modern Times* fusese un film politic, ca să nu mai vorbim de *The Great Dictator*. Dar acolo autorul îi împinsese la rampă pe dementul Adenoid Hynkel, pe grasul Herring, pe megalomanul Napaloni.

Aici însă, îi invocă în montajul său de imagini pe Adolf Hitler, pe Benito Mussolini – oglindă vie a epocii în care a fost turnat filmul, lumea abstractă, ficţională, de fabulă a lui Verdoux se răstoarnă în cea autentică a actualităţii vremii. Pînă şi încercarea disperată de a opri ascensiunea fascismului în Europa, care a fost Războiul civil din Spania, îşi găseşte loc nu numai în aluzia necunoscutei culeasă de pe stradă, dar şi în titlul de primă pagină a unui jurnal. Nonconformismul chaplinian scoate la iveală, brusc, îndrăzneala afirmării unei lucidităţi politice, a unei sincerităţi integrale şi zguduie lumea noastră, ca un curent electric, prin ceea ce filmează. Iar această neaşteptată întorsătură de condei face şi mai vulnerabilă integritatea estetică a filmului. Dar atît e de intensă, încît rămîne pe plan secund, iar ceea ce se reţine, cu admiraţie, e originalitatea abordării, suferința gînditorului, compasiunea umană şi răzvrătirea sa personală.

O ruptură în continuitatea filmului ne arată un Verdoux îmbătrînit şi înfrînt care traversează şontîc bulevardul, fiind aproape zdrobit de o limuzină luxoasă. O frumoasă pariziană lasă geamul în jos şi-l priveşte cu interes, de parcă ar recunoaşte pe cineva în insul neînsemnat, abia tăvălit în noroi. În cele din urmă îi face semn să se apropie. El, cu reflexul din finalul *Luminilor oraşului*, se uită peste umăr, ca pentru a se convinge că pe el, nu pe altul îl invocă fermecătoarea apariție.

— Hai! Îndrăzniţi! Apropiaţi-vă! Salut domnule filantrop... – îl abordează ea familiar.

Şi apoi continuă cu reproş:

— Nu-ţi mai aduci aminte de mine. M-ai luat la dumneata într-o seară ploioasă. M-ai hrănit, mi-ai dat bani şi m-ai expediat acasă ca pe-o fetiţă mică şi cuminte.
— Eram nebun, se scuză filantropul.
— Nu! Nu! Mărinimos! apreciază fata. Urcă!

Şi el nu-i rezistă, aşa cum nu-i rezistase, cîndva, nici florăresei vindecate de orbire din *Luminile oraşului*, acceptîndu-i jocul pe care-l simte periculos.

— La urma urmelor, de ce ţi-ai aminti de mine? În seara cînd ne-am întîlnit tocmai ieşisem din închisoare, face ea lumină, limpezind situaţia. Uite! Vechea poveste... Din bordei în palat.

Nu numai în filme se întîmplă. După întîlnirea aceea, în care habar nu are cît de aproape de moarte a fost, norocul a început să-i surîdă.

— Am întîlnit un protector foarte bogat... Un fabricant de tunuri.
— Ah, iată meseria care mi s-ar fi potrivit, exclamă cu ironie, dacă nu cu regret, asasinul de odinioară.

Cu o singură replică, Chaplin a acuzat, de fapt, pe cei ce declanşaseră măcelul războiului mondial, fundalul real al poveştii lui Landru şi al celor 11 asasinate ale sale. Dar Verdoux conduce convorbirea pe plan personal.

— Ce fel de om e?
— Bun, generos, tandru, dar fără milă în afaceri!
— În afaceri, aşa-i jocul, trebuie să fii întotdeauna fără milă, draga mea. Afacerile n-au scrupule!
— Şi tocmai asta-i place, continuă fata. În curînd vor ieşi bani frumoşi din muniţii!

S-au aşezat la masă într-un cabaret, unde o pereche de histrioni interpretează, mecanic, un tango pasional.

— Nici nu ştii cît mi-am dorit să te reîntîlnesc. M-am întors chiar şi la magazinul d-tale de mobilă. Dar n-am mai găsit pe nimeni.
— Păi de-o veşnicie nu mai stau acolo!
— Şi cu ce te ocupi? – întreabă indiscretă.
— Aş prefera să ne ocupăm de ceva mai plăcut.

Ea nici nu insistă. Ajunge să-l privească ca să-şi dea seama cît e de neplăcut demersul.

— Îl iubeşti?
— Parcă nu credeai în iubire, surîde fata. La care el propune înţelept:

— Fiecare om are nevoie de iubire!

Ea nu-şi ia ochii de la el, îl priveşte cu nesaţ şi curiozitate.

— Ţi s-a întîmplat ceva. Ţi-ai pierdut amărăciunea!
— Poate fiindcă am renunţat să mai lupt.

Ea nu-l recunoaşte, nici nu-i acceptă răspunsul:

— Totdeauna mai rămîne ceva pentru care merită să te baţi.
— Nu şi pentru mine. La scurt timp după ultima criză, mi-am pierdut soţia şi copilul. Oricum sînt mai fericiţi acolo decît în această lume plină de teamă şi nesiguranţă. De cînd mi-am pierdut familia, m-am trezit parcă dintr-un vis. Am fost, cîndva, funcţionar de bancă. Duceam o existenţă monotonă. În fiecare zi nu făceam decît să număr banii altora. Apoi firul s-a rupt. M-am trezit fără slujbă şi a urmat o zăpăceală stupidă. Un coşmar în care trăiam ca-n vis. Într-o lume oribilă... Iar acum m-am deşteptat şi mă întreb dacă lumea aceea a existat cu adevărat.
— Ai trecut printr-o grea încercare, îi întrerupe ea spovedania. Nu te lăsa copleşit.
— Disperarea e un narcotic, acceptă el. Dar împinge mintea la indiferenţă.

El s-a uitat discret la ceas.

— Dar asta înseamnă că renunţi la viaţă, insistă ea.

Şi Verdoux răspunde imparabil:

— Cu toţii o facem, mai curînd sau mai tîrziu.
— Dar nu înainte de vreme.
— Chiar trebuie să găseşti motiv la toate?
— Ne-ar putea fi de ajutor.
— Viaţa e mai presus de motive.
— De asta şi trebuie să mergem mai departe. Fie şi numai pentru a-ţi împlini destinul.

Şi el, sceptic, repetă:

— Destinul? Destinul meu?...

Conversaţia aceasta ajunge să fie o colecţie de aforisme. Se întrevede că Chaplin face portretul propriilor nopţi de veghe şi de reflecţii pe marginea metafizicii existenţei. E un jurnal intim pe care poetul comediei îl scoate la iveală pentru a-l lăsa pradă curioşilor. E cel puţin ciudat că această volubilitate vine de la un om care, cu numai un deceniu în urmă, părea să fie ultimul mohican în lupta cu cinematograful înrobit dialogului sonor.

Dar tocmai acum Verdoux surprinde un grup gălăgios care intră în local. Îi recunoaşte şi are motive să creadă că îl vor recunoaşte şi ei. Sînt membrii familiei doamnei Couvais, dispărută înainte ca inconsolabilul văduv să-i scoată casa la mezat şi să i-o propună doamnei Grosnay, rămasă singură tocmai în ziua nunţii. Odiosul asasin se grăbeşte să-şi conducă interlocutoarea, cu care tocmai filosofa despre rostul existenţei, la limuzină şi îşi ia rămas-bun. „Ce vrei să faci?", îl întreabă frumoasa reîntîlnită, iar el răspunde resemnat, continuînd discuţia de dinainte: „Să-mi împlinesc destinul".

Şi, departe de a o lua la sănătoasa, de această dată chiar se întoarce în cafeneaua în care a năvălit poliţia alertată şi e protagonistul unei scene burleşti în inegalabila coregrafie Chaplin, în care denunţătoarea trece prin trei leşinuri înainte de a-l putea arăta cu degetul şi a bîigui: „El e! El!...".

— Henri Verdoux? – îl întreabă, buimac, comisarul.

— La dispoziţia dumneavoastră – răspunde, curtenitor, periculosul inamic public.

Inteligenţa domnului Verdoux

Nicicînd în istoria jurisprudenţei n-au fost judecate fapte mai abominabile şi mai înfricoşătoare, clamează procurorul în faţa Curţii cu juri. În faţa dumneavoastră se află un monstru cinic şi crud. Priviţi-l! [Din

boxa acuzaţilor, Verdoux îl caută interesat cu privirea pe negurosul personaj descris de jurist.] Acest om e dotat cu inteligenţă şi, dacă ar fi fost cinstit, ar fi putut duce o viaţă frumoasă. A preferat să ucidă şi să jefuiască femei oneste. Din asta şi-a făcut el afacere. Pentru acest ucigaş în serie, cer pedeapsa capitală, ghilotina.

Scena judecării acestui monstru scelerat va deveni trambulina de pe care Chaplin îşi va rosti răspicat adevărurile despre proastele rînduieli ale lumii sale. De remarcat însă că o va face inspirat, şi aici, de fapte şi replici reale. Problema principală a tribunalului era de a stabili împrejurările omorurilor şi urmele delictului. Dar cu toate că ancheta durase doi ani şi jumătate, cu toate că dosarul acesteia număra aproape şapte mii de pagini, datele concrete ale neîndoielnicelor asasinate au rămas pînă la sfîrşit neelucidate. Ce se întîmplase, de pildă, cu doamna Cuchet şi fiul ei minor?

— N-am nimic de adăugat în legătură cu acest subiect. Conştiinţa nu-mi permite să divulg secretul pe care ea mi l-a încredinţat înainte de a pleca.

— Nu doriţi deci să răspundeţi, deşi e în joc capul dumneavoastră, l-a avertizat preşedintele completului.

— Da, domnule preşedinte, şi regret că nu vă pot oferi decît unul singur.

— Atunci, unde-s victimele, unde s-au volatilizat cele zece femei? – a izbucnit exasperat magistratul.

[Iar Landru a ripostat cu o privire plină de reproş:]

— Poate oare judecătorul cel mai integru să declare, cu mîna pe conştiinţă, ce au devenit femeile cu care a avut a face în viaţă? Mărturisiţi că nu! Atunci de ce-i mai cereţi aşa ceva acuzatului?

[Landru a fost, în timpul procesului, un ironist nemilos, dar subtil, de o inteligenţă consemnată, nu fără admiraţie, chiar în dosarele procesului. Chaplin nu face, prin Verdoux, decît să-l continue pe aceeaşi linie.]

— Oricît de indiferent a fost procurorul la calităţile mele umane, mi-a recunoscut totuşi inteligenţa. Vă mulţumesc, domnule procuror. Chiar sînt inteligent! În 35 de ani mi-am folosit inteligenţa muncind cinstit. După asta [Verdoux dă neputincios din umeri] nimeni n-a mai avut

nevoie nici de mine, nici de ea. Aşa că am fost nevoit să trec la afaceri pe cont propriu. Cît despre faptul că am devenit ucigaş la scară mare, o recunosc, am fost. Dar lumea noastră încurajează asemenea performanţe. Fabricarea armelor de distrugere nu are ca unic scop asasinatul în masă? Armele acestea n-au făcut bucăţele femei şi copii nevinovaţi? Şi totul într-un mod ştiinţific. Ca asasin în masă eu rămîn un simplu amator. [Iar mai tîrziu îşi va întări raţionamentul, declarîndu-i unui reporter: „Dacă ucizi o singură persoană, eşti criminal. Dacă ucizi milioane, devii erou! Cei care ucid femeile, copiii, civilii sînt decoraţi. Războaiele, conflictele, masacrele sînt afaceri excelente. Numărul sfinţeşte!..."]

În momentul în care Chaplin turna scena tribunalului, un nou coşmar ameninţa omenirea. Pe prima pagină a ziarelor se lăfăiau virtuţile bombei atomice şi ale celei cu hidrogen. „Eu cred", declarase Chaplin, „că bomba nucleară, arma cea mai atroce din cîte există, întreţine în asemenea grad oroarea şi teama, încît numărul celor pe jumătate nebuni va creşte considerabil... În filmul meu sînt arestat şi declarat vinovat. Procurorul mă denunţă ca pe un adevărat asasin în masă. Eu îi ripostez politicos că spiritul asasinatului în masă domină lumea, şi-l privesc cît se poate de liniştit"[8].

Nonconformismul dintotdeauna al personalităţii chapliniene scoate, de astă dată, la iveală luciditatea politică. Îndrăzneala afirmării unei sincerităţi integrale zguduie, pînă astăzi, generaţii succesive de spectatori ca un curent electric, prin tot ceea ce dă la iveală, prin actualitatea sa perenă. Artă-tribună, ca şi scena discursului din *Dictatorul*, filmul suferă uneori de ezitări stilistice. Printre criticii săi, faimosul comentator american James Agee le priveşte însă lucid. „*Verdoux* are defecte serioase, atît ca spectacol popular cît şi ca lucrare de artă, are stîngăcii şi căderi evidente, se întinde pe o durată atît de mare încît spectatorul de tip leneş probabil că va osteni, afectează un talent de scriitor care, deşi viguros şi neconvenţional, nu poate sta alături de darurile interpretului. Ca rezultat, o bună parte din verva sa verbală şi filosofică pare inadecvată, prea intelectuală pentru marele public şi prea naivă pentru intelectuali." Şi totuşi, conchide în mod paradoxal criticul, „îl iubesc şi-l apreciez

ca pe unul dintre cele mai adînci filme pe care le-am văzut şi cred sincer că se aliază celor mai mari opere din acest secol..."[9]. În *Monsieur Verdoux* integritatea estetică rămîne în plan secund, atît sînt de intense originalitatea, suferinţa gînditorului, compasiunea şi răzvrătirea sa personală.

Dilemele teologiei

E adevărat că, imediat după premiera filmului, *Verdoux* a fost denunţat cu furie, fiindcă bagateliza prin comic asasinate odioase. Dar atitudinea lui Chaplin era un artificiu, o falsă justificare, un vicleşug satiric prin care autorul juca, întocmai ca alţi mari moralişti, rolul de avocat al diavolului, pentru a-şi ascuţi cu atît mai mult denunţul. În definitiv, convingerile eroului puteau fi identificate cu cele ale creatorului său? Folosind tocmai argumentaţia personajului, Chaplin îl şi acuza fără echivoc.

Verdoux se justifica, susţinînd că aderase la morala publică a lui *homo homini lupus*. E adevărat că, în duelul cu judecătorii ipocriţi, cîştigul de cauză îl obţinea criminalul, subliniind că societatea care-l condamna era culpabilă într-o măsură incomparabil mai mare, prin ipocrizie. Dar Charlot îl crease pe Verdoux pentru a-l executa, şi odată cu asasinul incrimina şi lumea care-l zămislise. Deznodămîntul lui Verdoux însemna, de fapt, revanşa lui Charlot împotriva unei ordini sociale cu care fusese mereu în conflict. Sfîşiat între cele două figuri antinomice pe care le crease, inadaptatul social, vagabondul, şi supraadaptatul asasin, Chaplin se elibera de povară, expediindu-l pe Verdoux la eşafod.

Descriind ultimele ceasuri din viaţa lui Verdoux, cineastul nici nu-şi mai dădea osteneala să disimuleze compasiunea. Un titlu de ziar („Verdoux va fi executat! El refuză să ceară graţierea") e urmat de vizita unui jurnalist în celula condamnatului la moarte.

— Ei bine, Verdoux, recunoşti acum că asasinatul nu rentează? [Criminalul nu e chiar sigur de asta.]

— Nu renetează într-un sens mărunt. Ca să ai succes, în orice domeniu, trebuie să te organizezi cu temei. [Ziaristul devine imperativ:]
— Haide, omule, doar n-ai să părăseşti lumea cu această remarcă cinică. [Interpelatul răspunde cu o întrebare:]
— N-ar fi deplasat să fiu idealist într-o circumstanţă ca asta?
— Păi, se pare că vorbeşti în cimilituri, cu jumătăţi de adevăr, zici că nu poţi avea bine fără rău. Ce-i cu toată vorbăria asta despre bine şi rău? Cred că ne iei peste picior...
— Sînt forţe arbitrare, prietene. Prea mult din oricare dintre ele ne-ar distruge pe toţi. Deşi pe lume niciodată n-ar putea fi prea mult bine, necazul e că n-am avut vreodată cu prisos.
[În faţa atîtei înţelepciuni reporterul pare că şi-ar fi pierdut răbdarea:]
— Haide, Verdoux, dă-mi ceva, o mărturisire cu morală clară, povestea vieţii tale ca exemplu tragic al unei vieţi marcate de crimă... [Dar interlocutorul nu pare cîtuşi de puţin interesat de morală:]
— Nu văd cum cineva ar mai putea deveni exemplu în asemenea vremuri criminale.
— Dar ai ucis şi jefuit oameni!
— Erau afaceri, business.
— Dar alţii n-au recurs la asemenea „afaceri".
— Şi totuşi, asta e povestea multor profituri mari. Toate războaiele sînt afaceri. Şi mai scuză-mă acum, fiindcă timpul meu e limitat.
[În celulă a pătruns apoi un duhovnic impresionant, uscăţiv, cu chip de ascet şi ceremonial de şaman.]
— Ce pot face pentru tine, om bun? – îl întîmpină Verdoux cu un respectuos semn de întrebare. Prelatul are experienţă, nu se arată surprins de modul de abordare a discuţiei.
— Nimic, fiule. Vreau să te ajut, dacă pot. Am venit să te împac cu Dumnezeu.
— Cu Dumnezeu sînt, de cînd mă ştiu, împăcat. Cu oamenii am probleme.
— Dar remuşcări, mustrări de conştiinţă nu simţi pentru păcatele comise?
[Întrebarea nu pare să-l fi surprins pe osîndit. Dar subiectul îl pasionează:]
— Cine mai ştie ce-i păcatul? A apărut în Paradis. L-au creat îngerii căzuţi ai Domnului. Cine-ar putea şti sensul suprem căruia îi serveşte? La urma urmelor ce-ai face dumneata dacă n-ar exista păcatul?

— Exact ceea ce fac acum! – răspunde mesagerul Domnului. Aş încerca, cu umilinţă, să ajut un alt suflet pierdut, aflat la ananghie. Lasă-mă, fiule, să mă rog pentru tine.
[Verdoux, care aude însă zarva pornită dincolo de gratii, zîmbeşte îngăduitor.]
— Cum doreşti, părinte, dar nu cred că aceşti domni doresc să fie lăsaţi să mai aştepte... [Şi „domnii" au şi umplut celula. Sînt executorii sentinţei.]

În studiul consacrat lui *Monsieur Verdoux*, André Bazin notează: „Aceste ultime scene sînt de o frumuseţe nespusă, nu atît prin vreo perfecţie dramatică, formală, cît în mod esenţial datorită forţei situaţiei şi personajului. Domnul Verdoux domneşte peste ultimele lui clipe ca Socrate, şi mai puţin limbut decît el, ţine societatea în frîu prin simpla realitate a existenţei sale"[10].

Într-adevăr, după neaşteptata incursiune în teologie, îl regăsim, pragmatic şi monumental, în faţa fatalităţii. Reprezentantul autorităţii îi citeşte sentinţa tribunalului: ghilotina.

— A sosit timpul ca pedeapsa să fie executată.
— Mulţumesc! – se înclină vinovatul. [Şi simţi în această replică lapidară mai curînd nerăbdare decît resemnare. Un ofiţer îl îmbie cu o ţigară, conform ceremonialului. Cum osînditul refuză fiindcă nu-i fumător şi ştie cît rău face nicotina sănătăţii, îi întinde un păhărel cu o zeamă tulbure.]
— Ce-i asta? – întreabă osînditul.
— Rom! – lămureşte omul legii. [Nu, aşa ceva n-o să bea... se grăbeşte să spună, dar dintr-odată se cenzurează.]
— Aşteptaţi... Rom n-am băut niciodată! – explică, întinzînd mîna după pahar. [Îl gustă curios şi pe chipul său citim o plăcută surprindere. N-a fost rău! În contrast cu indiferenţa pe care o manifestase pînă atunci Verdoux în faţa morţii, momentul capătă relief deosebit şi forţă emoţională.]

Robert Florey ar fi fost cel care l-a informat pe Chaplin în privinţa elegantului obicei francez de a oferi condamnatului, în ajunul execuţiei sale, un pahar cu rom – afirmă Pierre Leprohon în biografia pe care i-a dedicat-o lui Chaplin. Deşi e adevărat că Florey a fost secundul lui Chaplin în timpul turnării filmului *Monsieur*

Verdoux, că a luat, firește, parte la filmări și a putut oferi consultații de colorit local, totuși informația ne pare îndoielnică, fiindcă dările de seamă ale afacerii Landru, pe care Chaplin le-a studiat minuțios, atestă că pe data de 25 februarie 1922, în drum spre ghilotină, condamnatul a refuzat o țigară și un pahar cu rom, scuzîndu-se: „Nu beau și nu fumez!". Probabil acest refuz, întors pe dos, așa cum obișnuia cineastul să tălmăcească realitatea și să-și surprindă spectatorii, a zămislit un final de neuitat, care singur face cît un film, și care devine tușa finală a portretului lui Henri Verdoux, o genială trăsătură de condei care-l umanizează pe criminal. Cel care va fi ghilotinat mai încearcă o experiență de viață, fie și în ultimul moment. Și, luminat de o rază rece a soarelui hibernal, odiosul ucigaș trage avid aer în piept pentru clipa de viață care i se mai oferă înaintea definitivei încheieri a conturilor...

Cu toată autonomia sa economică Chaplin a trebuit să se bată pentru fiecare moment de paradox și adevăr al filmului său cu comisia așa-numitului „cod al producției", de fapt cenzura nerușinată a senatorului Hays. Comediograful dă cîteva exemple elocvente pentru această hărțuire. Cenzorii îi impută existența unor „elemente ce par antisociale în concepția și semnificația lor", mai ales atacul împotriva „structurii sociale actuale" sau splendida secvență a extazului lui Verdoux în fața „lumii indecente", mai mult chiar, nu ezită să facă numeroase propuneri de schimbare a dialogului în secvențele dintre ucigaș și femeia de stradă. „De cîtă vreme faci meseria asta", de pildă, sau „O fată frumoasă ca tine ar fi făcut treabă mai bună" dau de înțeles prea limpede profesia tinerei și cenzorii pretind ca „fabricantul de tunuri" să fie citat ca logodnic al fetei, „pentru a nu da impresia că e concubină". Pînă și cancanul dintr-un spectacol de cabaret urmărit de doamna Bonheur le cade victimă, fiindcă onorabilii membri ai comisiei cer „să nu li se vadă dansatoarelor picioarele goale deasupra portjartierului". Grija pentru decență e împinsă pînă la recomandarea: „Nu trebuie să se arate, sau să se sugereze prezența unui scaun de toaletă în sala de baie".

În fața acestei realități care era parcă blestemată să repete absurdul filmului, autorul lui Verdoux a fost nevoit să solicite o audiență

unui anume Breen, preşedintele Oficiului. „Ce aveţi împotriva Bisericii Catolice?", l-a întrebat acesta pe un ton nu prea prietenos. Şi la privirea întrebătoare a cineastului, citează replica „Ce pot face pentru tine, om bun?", cu care Verdoux îl întîmpină pe duhovnic.

— Păi nu e un om bun?

— O fi, dar e spus în mod ironic.

— Nu găsesc nimic ironic în a-i spune cuiva că e om bun – ripostează, nu fără subtilă ironie, autorul.

— Unui preot nu-i spui „om bun", îi spui „părinte".

— Foarte bine! Aşa o să-i spunem... – a cedat Chaplin, conciliant.

— Da! Dar Verdoux mai spune: „Cu Dumnezeu sînt împăcat, cu oamenii sînt în conflict...". Asta e clar o zeflemea. Şi aici, referindu-se la păcatele sale, zice: „Cine mai ştie ce-i păcatul? A apărut în Paradis. L-au creat îngerii căzuţi ai Domnului".

— Sînt convins că păcatul e o taină la fel de mare ca virtutea – filosofează cineastul care notează amuzat că, pe măsură ce discuţia avansa, se surprindea improvizînd un dialog în genul lui G.B. Shaw.

— Asta-i falsă filosofie, afirmă cu dispreţ interlocutorul. Ca şi momentul în care-i spune duhovnicului: „La urma urmelor ce-ai face dumneata dacă n-ar exista păcatul?".

— Admit că această replică e discutabilă, dar la urma urmelor Verdoux nu se adresează preotului într-un mod ireverenţios.

— Dar criminalul îl domină tot timpul!

Iar Chaplin, exasperat, îl întreabă pe bunul său cenzor:

— Ce-aţi dori să joace preotul, un rol de comedie?

— Sigur că nu. Dar, la urma urmelor, lăsaţi-l şi pe el să mai marcheze un punct.

— Uitaţi-vă ce se întîmplă: criminalul se pregăteşte de execuţie şi încearcă s-o facă bravînd. Preotul rămîne demn în tot timpul discuţiei, şi tot ceea ce spune e potrivit. Totuşi, dacă asta doriţi, voi căuta o replică bună şi pentru preot.

— Învinuiţi mereu societatea şi statul.

— Sînt statul şi societatea fără cusur? E inadmisibilă criticarea lor?

Dar pînă la urmă, după o lungă tîrguială în care îndărătnicul Chaplin a acceptat cîteva retuşuri, Breen l-a ajutat să treacă filmul peste ostilitatea comisiei. „Eram puţin tulburat văzînd cum acceptă

filmul, amintindu-mi cu cîtă înverşunare voiau să-l interzică în întregime la început." Dar, în timp ce pregătea febril premiera a primit o somaţie din partea poliţiei federale: era „rugat" să depună mărturie la Washington în faţa comisiei senatoriale pentru cercetarea activităţilor antiamericane. „Nu m-am dus, fiindcă nu aveam cetăţenie americană." Dar alte zece personalităţi aflate în aceeaşi situaţie, care au ignorat invitaţia, au îndurat cîte un an de detenţie,

Pe data de 11 aprilie 1947 Charlie Chaplin a trăit premiera lui *Verdoux*, în faţa unui cinematograf forfotind de personalităţi.

> În sală – nota în memoriile sale cineastul – domnea o atmosferă tulbure, aveai impresia că publicul venise să dovedească ceva anume. Din momentul începerii filmului, în locul freamătului de nerăbdare şi murmurelor pline de satisfacţie cu care altă dată îmi erau întîmpinate filmele, s-au auzit doar nişte aplauze nervoase punctate de ceva fluierături. Mi-e ruşine să mărturisesc că aceste cîteva fluierături m-au durut mai mult decît ostilitatea ulterioară a presei[11].

Chaplin urmărea reacţia sălii şi, încordat, şi-a dat seama că programul de sală al premierei, pe care-l mototolise, îi iritase palmele, şi i-a dat drumul sub fotoliu. Nu-i plăcea reacţia sălii, nu mai era cea bucuroasă, de altă dată, erau rîsetele de sfidare ale celor veniţi să fluiere filmul. A început să se plimbe nervos, prin hol, a urcat la balcon unde cineva rîdea mai zgomotos decît toţi ceilalţi, „fără îndoială prieten, dar cu un rîs nervos şi convulsiv, de parcă ar fi căutat să dovedească ceva (...). Timp de două ore am străbătut holul de-a lungul şi de-a latul, ieşind apoi pe stradă, în jurul cinematografului, după care m-am întors să văd finalul". Un cronicar i-a spus: „Mie mi-a plăcut foarte mult", dar cineastul a resimţit alarmant sublinierea lui „mie", iar la dineul care a urmat atmosfera i-a părut deprimantă. „În seara aceea, puţini m-au felicitat. (...) Dar eu continuam să cred că *Monsieur Verdoux* era cel mai bun film pe care-l făcusem pînă atunci..."

În primăvara anului 1947 cronicarii i-au fost mai curînd ostili. „Atracţia lui *Verdoux* stă mai mult în politică decît în cinema...", remarca unul. „Lumea din jurul său serveşte drept decor convenţional

pentru propria lui performanţă" – zicea un altul, iar un al treilea îl ghilotina pur şi simplu: „Imaginea e a unui veteran, Totheroh, şi vechimea ei se vede. Interpreţii nu-s buni nici măcar de figuraţie!". Dwight MacDonald[12], una dintre vocile cele mai cunoscute ale presei, concludea: „A fost o zi tristă pentru Chaplin, cea în care intelectualii l-au convins că omuleţul său e un erou tragic. (...) Natura realităţii pe care o intuia esenţial ca mim i-a devenit opacă atunci cînd a încercat să se gîndească la ea ca filosof. În vreme ce cîndva plutea în dans, acum se tîrîie prin patos şi sentimentalism". Dar în *Partisan Review* ironia sa era comparată cu cea a lui Swift, iar James Agee îl admira în *The Nation*, într-o cronică întinsă pe trei episoade.

Dar chiar şi în aceste condiţii, filmul a deţinut exclusivitatea în New York timp de şase săptămîni cu reţete foarte bune, care au scăzut însă brusc. Căderea coincidea cu anumite declaraţii şi demonstraţii. La două luni după premieră, la Washington, directorul temutei Comisii pentru cercetarea activităţilor antiamericane cerea expulzarea lui Chaplin din Statele Unite, fiindcă „viaţa scandaloasă dusă de el e dăunătoare texturii morale a Americii". Un senator cu nume simbolic, Cain, cerea acelaşi lucru, învinuindu-l pe cineast de trădare, iar la New Jersey, prin faţa unui cinematograf care anunţa în program *Monsieur Verdoux*, defilau membrii Legiunii Catolice cu pancarte pe care scria: „Expulzaţi străinul!" sau „Trimiteţi-l pe Chaplin în Rusia". Unul dintre marile staruri ale epocii, frumosul Robert Taylor, declara sus şi tare: „Charlie Chaplin e un individ periculos, care se dă drept expert financiar şi militar, cînd de fapt nu a fost niciodată decît un laş şi un învîrtit"[13], iar Adolphe Menjou, pe care autorul *Pariziencei* îl făcuse celebru, îl asimila celor „care nu au idei americane", comuniştilor care ar trebui deportaţi în deşerturile din Texas sau, – simplifica strategul de la Hollywood, de ce nu? – „împuşcaţi pe loc!"[14].

Filmul fusese reţinut de toate marile circuite americane de distribuţie, dar, după ameninţătoarele demonstraţii ale grupurilor de presiune, acestea au reziliat angajamentul. La Denver – nota memorialistul Chaplin – filmul a rulat în prima zi cu rezultate excelente,

dar „în urma ameninţărilor, a fost scos de pe afiş în ziua următoare".

Din fericire în Europa a avut succes, dar pentru amortizarea investiţiilor era nevoie de încasări de 12 milioane de dolari, iar United Artists, casa de producţie pe care Chaplin o controla, în parteneriat cu Mary Pickford, a dat faliment. Respins violent atît pe plan artistic, cît şi politic, grav lovit economic şi hărţuit de procese în viaţa personală, Chaplin n-avea, totuşi, de gînd să lase jos armele.

„Mă voi duce la Washington cu capul sus! – spunea într-un interviu reprodus, în 1947, de vechea revistă bucureşteană *Cinema*. Vor să-mi aibă pielea? Ei bine, n-o vor avea! Am muncit din greu la *Monsieur Verdoux* şi le-am zvîrlit filmul în obraz. La urma urmelor, trebuia să-l fac. Trebuia să încerc acest asalt. Toată viaţa m-am străduit să demonstrez că umorul nu-i o simplă glumă, că el nu poate exista cu adevărat fără un sens social. E oare vina mea că americanii par incapabili să înţeleagă aşa ceva?"

Lumea i-a uitat de mult pe Rankin, Cain, Parnell Thomas şi ceilalţi inamici ai cineastului. În schimb, filmul lui Chaplin rămîne mai incitant, mai viu şi mai actual ca oricînd.

„Mă voi duce la Washington cu capul sus!", spusese.

Cu capul sus a revenit, după 20 de ani de exil, şi la Hollywood, unde Academia Americană de Film îl invitase, în 1972, pentru a-i decerna un Oscar în semn de recunoaştere a „incalculabilei sale contribuţii" la arta cinematografică americană şi mondială. Era compensaţia oferită lui Chaplin pentru imensa cantitate de murdărie în care-l bălăciseră inamicii creaţiei sale. Dar cel care o primea nu mai era temerarul de odinioară, cel care nu ezitase să proclame: „Declar război Hollywoodului, (...) ai cărui tartori îşi închipuie că pot să se descotorosească oricînd de oricine. (...) Nu mai are nimic de-a face cu cinematograful – care se presupune că este o artă! – ci e pur şi simplu o uzină care fabrică kilometri de celuloid..."[15]. Da, nu mai era acel Chaplin, cel care ridicase paloşul unui război imposibil, ci un ins de 83 de ani, abia deplasîndu-se cu sprijinul fidelei sale Oona, cu ochii mijiţi şi cufundat în obscuritatea senilităţii.

Tudor Caranfil

Am revăzut de nenumărate ori secvenţa de reportaj filmată atunci, şi de fiecare dată m-am întrebat – mă întreb şi azi – dacă ştia măcar ce strîngea în mînă. Statueta aceea fusese decernată nu atît pentru recunoaşterea lui Chaplin, cît pentru reabilitarea Hollywoodului şi a simbolului său atît de frecvent supraevaluat, „unchiul" Oscar..

Al 41-lea
(*Sorok pervîi*)

de Grigori Ciuhrai (1921-2001)

URSS, 1956. *Scenariu*: Grigori Koltunov, după romanul lui Boris Lavreniov. *Imagine*: Serghei Urusevski. *Muzică*: Nikolai Kriukov. *Distribuţie*: Izolda Izviţkaia, Oleg Strijenov, Nikolai Kriucikov, Nikolai Dupak, Gheorghi Şapovalov. Premiul special al juriului, Cannes 1957.

Grigori Ciuhrai s-a născut pe 15 octombrie 1956.

Există şi versiuni potrivit cărora data naşterii sale ar fi fost 23 mai 1921, dar, dacă ne referim la data naşterii sale ca regizor, e neîndoielnic că a apărut pe firmament în anul 1956, cu strălucirea unui fulger venit ca din senin. Sînt rare cazurile în care un regizor îşi face o asemenea apariţie neaşteptată. Chaplin, Clair, Griffith, Pudovkin, Dovjenko au ajuns la marile lor filme după ani îndelungaţi de exerciţiu asupra unor filme care sînt astăzi uitate. La debutul lui Ciuhrai însă, aproape nimeni nu ştia nici de unde vine, nici cine este.

Absolvise Institutul Unional de Cinematografie (VGIK) şi figura, de cîţiva ani, ca asistent al regizorului kievean Ivcenko, pe genericul unor producţii abandonate anonimatului. Şi, dintr-odată, apare un debut care, la o competiţie internaţională de anvergura celei de la Cannes, stîrneşte admiraţia unor mari maeştri, fiind distins

în 1957 cu un „Premiu pentru originalitate" inventat ad-hoc de juriul condus de Jean Cocteau. Premiu de originalitate acordat, paradoxal, unui... remake!

„Am ales cinematografia!"

Învingătorul de la Cannes își trăise copilăria într-un sat ucrainean situat nu departe de orașul Melitopol, unde își absolvise o bună parte dintre anii de școală. Era un copil ciudat. La zece ani se ocupa de sculptură și se vede că dovedise ceva talent, întrucît una dintre lucrările sale a figurat chiar în catalogul unei mari expoziții. Dar micul Grigori nu dovedea consecvență în idila sa cu muzele. După ce, o vreme, cochetase cu scena, s-a lăsat sedus de tainele tehnicii radio, deși nu i se pot ignora din antecedente nici cîteva semnificative tentative literare.

Iată însă că în anul 1937, pe cînd avea 16 ani, a trăit un eveniment bogat în urmări: și-a însoțit mama, promovată la un curs de zootehnie, la Moscova. A fost, firește, fermecat de marele oraș, de care n-a mai vrut să se despartă. Scria, desena, sculpta, devenise pasionat de tehnică... „Am ales cinematografia", mărturisea, ulterior, cineastul, „fiindcă unea pasiunile mele: arta plastică, teatrul și tehnica!"[1]

S-a prezentat la VGIK, institutul care forma cineaștii, unde a trecut, fără dificultăți, testele examenului de admitere. De la prima încercare a trăit și prima victorie! Rula, parcă, pe o șosea asfaltată de destin cînd, după ce abia depășise frenezia primelor zile de studenție, la 19 ani, s-a văzut îmbrăcat într-o rubașcă militară și trimis în Finlanda, să ucidă sau să fie ucis. Izbucnise războiul, de fapt un simplu exercițiu pe lîngă ceea ce avea să urmeze în viața foarte tînărului recrut. În iunie 1941, fără să apuce să-și reîmbrace haina de civil nici măcar o zi, a fost expediat în „Marele Război de Apărare a Patriei" la care a participat din prima pînă în ultima zi. A fost rănit de cinci ori (prima oară în iulie 1941 și ultima oară la Viena, în primăvara lui 1945), parcurgînd drumul de la frontieră la

Stalingrad şi de acolo înapoi ba chiar şi mai departe, la Budapesta şi Viena. Participînd la una dintre primejdioasele acţiuni, traversase teritoriul românesc, de la Arad la Timişoara, pentru a ajunge în Iugoslavia. Căruţe, copii speriaţi, foamete, sate ruinate cu ţărani îngroziţi de ruşi „deşi eram deja aliaţi!" – cam acestea îi erau amintirile[2].

Războiul trecuse, dar undeva, în umbra sărbătoririi Zilei Victoriei, un tînăr de 25 de ani zăcea, încremenit în suferinţă, pe un pat de spital. Ar fi putut spune şi el, ca unul dintre eroii săi: „Am rămas acelaşi, doar mai bătrîn cu o mie de ani!". Nimeni n-ar putea evalua la dimensiunea sa reală efortul pe care l-a făcut, după ce îşi pierduse pînă şi exerciţiul studiilor, pentru a-şi relua aventura vieţii artistice de acolo de unde istoria îi rupsese firul. Cu umerii împovăraţi de rănile necicatrizate ale războiului, fidel visului romantic de la 19 ani, se prezentă, din nou, la examenul de admitere de la VGIK. Era un candidat ciudat, cum nu se mai pomenise în analele Institutului. Printre băieţandrii aferaţi şi plini de sine, cărora abia li se iviseră tuleiele, uriaşul tăcut în manta militară, pentru care fiecare mişcare însemna un efort vizibil în depăşirea suferinţei, ieşea inevitabil în evidenţă. La probele examenului s-a comportat inegal. N-a răspuns la chestiuni relativ simple de cultură generală care presupuneau reîmprospătarea cunoştinţelor prin studiu şcolar. Dar la proba artistică pe o temă liber aleasă a dovedit calităţi neobişnuite: un ascuţit simţ al observaţiei, o imaginaţie de o rară fecunditate, o precizie a stăpînirii termenilor. Împins de curiozitate, unul dintre examinatori, regizorul Serghei Iutkevici, îl provocă la o lungă convorbire despre viaţă şi artă. A fost pentru dascăl testul decisiv pentru a-l accepta în clasa lui. „Regia începe mai devreme decît profesia" – spunea, undeva, Iutkevici. „Ea începe atunci cînd artistul se izbeşte de viaţă, participă la ea, o înţelege şi e pătruns de fluidul ei atît de intens, încît dorinţa de a reda altora senzaţiile şi cunoştinţele despre viaţă devine o necesitate aproape fiziologică."[3] Profesorul era convins că tocmai acesta era cazul elevului său.

Cînd, în 1957, primul film al lui Ciuhrai, *Al 41-lea*, a fost prezentat la Cannes, breasla criticilor a fost împinsă într-un moment

de adevărată derută. „Cînd", se întrebau specialiştii Occidentului, „s-a mai pomenit un film rusesc în care o revoluţionară, o «femeie-comisar», să se îndrăgostească de un ofiţer ţarist?". Probabil că şi de aceea premiul special conferit filmului de către juriul prezidat de Jean Cocteau – din care mai făceau parte celebrităţi regizorale ca Marcel Pagnol, Michael Powell sau George Stevens – a fost acordat „pentru originalitate", deşi competiţia fusese dificilă, alături de filme menite să intre direct în istoria cinematografiei, cum sînt *A şaptea pecete* de Ingmar Bergman, *Canalul* de Andrzej Wajda, *Un condamnat la moarte a evadat* al lui Robert Bresson, *Noptile Cabiriei* de Federico Fellini (şi, la scurt-metraje, *Scurta istorie* a românului Popescu-Gopo). Pe locul trei în palmaresul întrecerii, membrii juriului au situat, în unanimitate, filmul debutantului de la Moscova „pentru scenariul său original!"[4].

Totuşi, scenariul care-i impresionase în asemenea măsură îşi găsise sursa într-o nuvelă de Boris Lavreniov apărută cu 32 de ani înainte, adică în 1924, text care mai inspirase, la finele deceniului al treilea, lungmetrajul omonim al regizorului sovietic Iakov Protazanov, cineast cu oarece faimă în Franţa, întrucît turnase la Paris, la începutul anilor '20, cîteva filme apreciate de critici, cum ar fi *Justice d'abord* sau *Vers la lumière*. Reîntors la Moscova, a pus bazele SF-ului sovietic cu *Aelita*. S-ar fi putut spune că „originalul" scenariu nu făcuse decît să continue o linie a filmului istoric rus, deşi era într-adevăr de remarcat şi îndrăzneala contribuţiei sale originale, ca punct de cotitură, cum se va vedea mai jos.

Se ştie că, după marile filme consacrate revoluţiei de către clasicii Eisenstein, Pudovkin şi Dovjenko, care au dobîndit o universală preţuire datorită poeziei lor umaniste, anii „cultului personalităţii" au pervertit genul prin ode primitive la adresa „Marelui cîrmuitor". În *Jurămîntul* (Kliatra) realizat de Mihail Ciaureli în 1946, o bătrînă ţărancă pleca spre Moscova cu o scrisoare de mulţumire adresată lui Lenin de către ţăranii din satul ei. Cînd soseşte în capitală, după multe peripeţii, destinatarul tocmai era pe ultimul său drum. Dar asistînd la legendarul jurămînt depus de I.V. Stalin în Piaţa Roşie, trimisa îi remitea scrisoarea succesorului. Trec anii, destinul Varvarei

se identifică cu cel al Sovietelor, dar „Marele Stalin" n-o va uita, invitînd-o, în încheierea filmului, la recepţia de la Kremlin, în cinstea Victoriei. *Jurămîntul* a devenit un prototip pentru hagiografia stalinistă, cu imagini monumentale îndărătul cărora Ciaureli, as al cultului personalităţii, ascundea nulitatea conţinutului, creînd prototipul unui cinema manipulator, de succes uşor, în care cantitatea trivială înlătură calitatea artistică şi ideatică.

Şi mai relevant a fost *Căderea Berlinului*, redundantă frescă realizată în 1949. Amorul dintre un glorios oţelar stahanovist, decorat personal de Stalin, şi o învăţătoare devotată poporului era strivit acolo de tăvălugul războiului. Deportată de germani, dar eliberată de iubit, fata şi-l regăseşte la Berlin unde a ajuns, tocmai de la Stalingrad pînă în centrul Europei, lovindu-şi implacabil inamicul, în vreme ce generalissimul, înţelept ca întotdeauna, li se adresează ostaşilor victorioşi. *Căderea Berlinului* a devenit un adevărat etalon al mitizării lui I.V. Stalin, ca un arhanghel al Victoriei, descinzînd din ceruri în mijlocul noroadelor, în Berlinul cucerit. Operă reprezentativă pentru grandilocvenţa lui Ciaureli, a stîrnit, totuşi, entuziasmul lui Georges Sadoul, un istoric altminteri foarte exigent, care aprecia: „Ciaureli a regăsit asceza lui Giotto şi a discipolilor săi în frescele din Padova sau Assisi. (...) *Căderea Berlinului* arată viitorul cinematografului. Cinematecile viitorului vor conserva, poate, unele filme «negre» americane (...) doar ca martore ale unei epoci decedate..."[5].

Profeţia n-a fost confirmată! Interesantă, în rezonanţa sa, era secvenţa cazaciocului din faţa Reichstagului (pe muzica lui Şostakovici), scenă care, prin lozincile sale („Eu sînt din Stalingrad!"; „Eu sînt din Voronej!") aminteşte în mod bizar de strigături asemănătoare puse în scenă de Leni Riefenstahl în *Triumful voinţei*! În cazul filmului nazist, la inocenta întrebare a unui şef SS „Camarade, de unde eşti?" urma o cascadă de răspunsuri cu aceleaşi veleităţi poetico-simboliste: „Din Pomerania", „De pe Rin", „Din Pădurea Neagră", pentru a se ajunge la concluzia sintetizatoare a corului: „Un singur popor, un singur Führer, un singur Reich".

Ciuhrai deschidea însă drumul unui cu totul alt mod de a ridica problema istoriei Revoluţiei ruse. Pentru a desluşi cîteva dintre

tainele creaţiei cineastului, ar fi indicată o cale a unei triple confruntări: cu izvorul ei de inspiraţie, nuvela lui Lavreniov, dar, în egală măsură, şi cu prima ei versiune cinematografică, cea a lui Protazanov. Sigur că, din punct de vedere tehnic, comparaţia celor două filme ar avantaja-o pe ultima. În 1927, cînd şi-a turnat filmul, Iakov Protazanov nu dispunea nici de mijloacele filmului color, nici măcar de cele ale sunetului înregistrat pe bandă. Dar nu aceste avantaje ale timpului reprezintă valoarea unei opere cinematografice, ci calitatea viziunii artistice.

Dacă ar fi să stabilim un punct comun al celor două transpuneri cinematografice, acesta ar trebui să fie fidelitatea faţă de organizarea epică a nuvelei. Ambele urmăresc aproape episod cu episod firul prescris de scriitor. Un dezacord între cei doi cineaşti se iveşte doar în ceea ce priveşte primul capitol, intitulat semnificativ în textul literar, „scris de autor exclusiv în virtutea unor necesităţi", care îl introducea pe cititor în ambianţa acţiunii. Era evocată aici greaua înfrîngere suferită de detaşamentul lui Evsiukov, „comisarul zmeuriu": dintre cei aproape 150 de oameni ai detaşamentului, doar 23 şi-au mai putut croi cale de scăpare din încleştarea albilor, prin nisipurile zgrunţuroase. Surprinzîndu-le fuga prin deşertul încremenit de îngheţul lui februar, Lavreniov îi descrie pe eroii principali ai episodului, pe comandantul Evsiukov ca şi pe Mariutka, ţintaşa detaşamentului, plăsmuitoare de versuri fără noroc, stihuite în mare taină. Pentru a fi primită printre soldaţi, Mariutka a făgăduit, sub semnătura degetului, că „renunţă la felul ei de viaţă femeiască şi că nu va da naştere la prunci pînă la victoria definitivă a muncii asupra capitalului".

Protazanov rezervă un loc însemnat acestui capitol. El descrie pe larg lupta detaşamentului contra Albilor, arată cum au răzbit combatanţii prin breşă, reconstituie pe larg momentul, poate şi datorită dinamismului pe care-l oferă bătălia. Ciuhrai îl ignoră cu totul! Poate că, în atitudinea sa faţă de prologul povestirii, cineastul lua în seamă precizarea făcută, jumătate în glumă, jumătate în serios, chiar de către prozator: „La drept vorbind, acest capitol este întru totul de prisos în povestirea mea. (...) Cititorul trebuie să afle

însă de unde şi cum apăruseră rămăşiţele detaşamentului special (...), cum de se găsea o femeie printre ostaşii roşii (...) şi încă altele care trebuiau neapărat cunoscute. Acestea m-au determinat să scriu capitolul de faţă. Îmi îngădui să vă asigur însă că el nu e cîtuşi de puţin un capitol important...".

Capitolul II, „în care se iveşte la orizont o pată întunecată care, cercetată mai îndeaproape, devine porucicul de gardă Govoriuha-Otrok", va constitui deci primul teren comun în care lucrarea literară şi cele două versiuni cinematografice ale sale pot fi comparate. Acest capitol îi înfăţişează pe oamenii lui Evsiukov discutînd despre situaţia disperată în care se află: îi urmăresc cazacii albi şi singura ieşire care le-ar mai rămîne este s-o ia prin deşert pînă la Marea Aral. Fără cămile însă, fără hrană şi băutură, la vreme de crîncenă iarnă, asta înseamnă moarte sigură. Comisarul Evsiukov nu poate risipi descurajarea soldaţilor pînă spre dimineaţă, cînd Mariutka, fata care s-a legat să nu zămislească, descoperă în depărtare o caravană kirghiză ce se tîrăşte printre nisipuri. După un scurt schimb de focuri cu un pîlc de militari care o însoţeau, caravana va fi capturată. O captură din cale afară de preţioasă, fiindcă, în afara cămilelor, au pus mîna şi pe un porucic, ofiţer împuternicit de însuşi amiralul Kolceak să ducă tratative pe lîngă guvernul din Transcaspica. Un locotenent alb pe care, dintr-un capriciu al destinului, ţintaşa fără greş care înscrisese pe răbojul ei 40 de duşmani nu l-a putut nimeri! În timp ce Mariutka îşi rumegă, înciudată, eşecul, Evsiukov ţine să lămurească kirghizilor de ce anume e el nevoit să le ia cămilele. Dar, întrucît tocmai asupra acestui moment al episodului ne vom opri întîi în tripla noastră confruntare, să-l lăsăm pe scriitor să-l înşire pe îndelete:

> Rîzînd şi înjurînd, ostaşii roşii trăgeau cămilele de belciugele petrecute prin nări, legîndu-le mai multe la un loc. Kirghizii alergau după Evsiukov cu dosurile bîţîind, îl apucau de scurtă, de coate, de pantaloni, de echipament, mormăiau, i se uitau în faţă jalnic, cu ochii lor înguşti. Comisarul îi alunga, fugea de ei, se mînia şi, *încruntîndu-se el însuşi de milă* [s.n.], înfigea revolverul în nasurile teşite, în umerii obrajilor ascuţiţi, bătuţi de vînt.

— Hei, înapoi! Fără comentarii...
Unul în vîrstă, cu barbă căruntă, cu cojoc bun, îl prinsese pe Evsiukov de curea. Începu să vorbească repede-repede, şoptind mieros:
— Ui-bai... Rău făcut... Kirghiz cămila trebuie trăit. Kirghiz fără cămilă plecat la moarte... La tine bai aşa nu face. La tine vra bani – dau bani! Bani de argint, ţarist... Spune la tine cît vrei, cămila dai înapoi?
— Înţelege odată, cap sec ce eşti, că şi noi crăpăm fără cămile. Eu doar nu le jefuiesc, ci le iau pentru nevoi revoluţionare, pentru folosinţă vremelnică. Voi, diavolilor, o să ajungeţi pe jos la ai voştri, dar pe noi ne aşteaptă moartea...
— Ui bai... nu pine. Dai cămila – ia abaz, o ţinea înainte kirghizul îndesîndu-i în palmă monezile de argint.
Evsiukov abia izbuti să scape, smucindu-se din mîinile lui.
— Să te ia naiba. Am spus o dată şi gata! Fără vorbă. Ia ţidula şi cu asta, basta!
Şi-i întinse kirghizului o chitanţă scrisă pe un petic de ziar cu creion chimic. Kirghizul o zvîrli în nisip, se trînti la pămînt şi începu să urle, acoperindu-şi faţa. Ceilalţi stăteau tăcuţi şi în ochii negri, oblici, le tremurau lacrimile ce stăteau gata să-i podidească...

Acest pasaj e redat de Protazanov cu exces de zel în fidelitate. Se văd pe ecran şi kirghizii care-l imploră pe comisar să le lase cămilele, e prezent şi refuzul categoric al comandantului, şi ţidula zvîrlită în nisip. Lipseşte totuşi un detaliu care ni s-a părut într-atîta de esenţial încît ne-am permis să-l subliniem în citatul de mai sus: „...încruntîndu-se el însuşi de milă...". E, poate, momentul să precizăm că metoda literară a lui Lavreniov constă, pe toată întinderea nuvelei, într-o aparentă desprindere de cele relatate. În povestirea sa, autorul nu se lasă pradă emoţiei, ci, dimpotrivă, redă totul cu o oarecare răceală, cu un rictus ironic în colţul buzelor. Este, s-ar zice, un proces analog cu cel trăit de Evsiukov, şeful detaşamentului, ce trebuie să-şi ascundă sub cutele frunţii compasiunea ce-i macină decizia. Comandantul ştie că avutul şi chiar mijlocul de supravieţuire al kirghizului este cămila, că mulţi ani se vor chinui aceste fantome ale deşertului, fiindcă bolşevicii i-au lipsit de animalele lor. Dar el răspunde de viaţa a 25 de supravieţuitori, oameni de-ai lui, pe care trebuie să-i scoată la malul Mării Aral, să-i reintegreze într-o

Revoluţie în care crede fanatic, experiment social de care depinde fericirea tuturor, inclusiv a acestor nomazi înapoiaţi care nu văd mai departe de cocoaşa cămilei lor.

Protazanov a fost unul dintre maeştrii remarcabili ai primei generaţii de cineaşti ruşi. El a realizat filme importante, cum sînt neuitatele comedii *Procesul celor trei milioane* şi *Sărbătoarea Sfîntului Jorgen*, dar în *Al 41-lea* n-a izbutit să surprindă această fină şi contradictorie mişcare sufletească ce-l caracterizează pe comisar. Însă debutantul Ciuhrai o simte şi o dezvoltă în mod creator. Şi în versiunea sa, kirghizii năvălesc spre omul armelor, implorîndu-l să nu le ia animalele.

„Boierule!" – îl copleşesc ciobanii, care au prins curaj, remarcîndu-i şovăiala. „Lasă-ne viaţa, boierule!" Iar Evsiukov protestează, iritat de ignoranţa politică a celorlalţi: „Ce fel de boier mai sînt şi eu?".

După care în film intervine o replică nouă, care nu se mai găseşte decît ca posibilitate în textul scriitorului: „Îţi iau numai jumătate din cămile...".

Kirghizii se vor întoarce, sub pavăza nopţii, cu paşi furişaţi, să-şi ia înapoi avutul, şi acest episod va cunoaşte din nou, în fiecare dintre cele trei versiuni pe care le examinăm, cîte o abordare deosebită. La Protazanov lucrurile se desfăşoară foarte simplu, am spune chiar plat. Secvenţa precedentă, a confruntării nomazilor cu Evsiukov se încheie cu privirile cumplite pe care nomazii le aruncă, precum nişte cuţite, în urma soldaţilor. Apoi cineastul ni-i arată noaptea pe „sălbatici" strecurîndu-se în tabără, tăind chingile cu cuţitele şi îndepărtîndu-se cu paşi de pîslă. În cele din urmă, obiectivul e îndreptat spre sentinela adormită care, trezindu-se, dă alarma şi în jurul său, disperaţi de îngrozitoarea pierdere, soldaţii îşi agită, neputincioşi, braţele.

„Vă rog frumos să mă împuşcaţi, fraţilor!"

Atît să fie, oare, în nuvelă? Să-i dăm, din nou, o şansă autorului. După iureşul dezlănţuit al primei confruntări armate, scriitorul ne introduce în ritm lent, parcă trăgîndu-şi sufletul, în atmosfera pasului nocturn:

> Numai santinela nu doarme. Şade pe marginea pîslei, ţinînd pe genunchi nedespărţita-i armă, mai apropiată decît nevasta sau iubita, privind în pîcla alburie a ninsorii prin care clinchetesc, surd, zurgălăii cămilelor. Au acum 44 de cămile. Drumul, deşi greu, se întinde drept înainte. Inimile soldaţilor roşii nu mai sînt chinuite de îndoieli.
> Vîntul se zbuciumă, şuieră, pătrunde în mîneci odată cu fulgii de zăpadă. Santinela se zgribuleşte, ridică marginea pîslei şi o aruncă pe spate. Înţepăturile de gheaţă încetează îndată, trupul rebegit se încălzeşte.
> Zăpadă, ninsoare, nisipuri zgrunţuroase...
> Tărîm misterios al Asiei.
> — Unde-s cămilele? Cămilele, mama mă-tii!... Fir-ai să fii de bezmetic ciupit de vărsat! Dormi? Dormi, ha? Ce-ai făcut, nemernicule? Maţele am să ţi le scot...
> Santinelei i se învîrt toate prin faţa ochilor, din pricina loviturii de cizmă în şold. Cată, în jur, cu ochii împăienjeniţi...

De remarcat că, spre deosebire de Protazanov, scriitorul redă episodul furtului în mod indirect, din punctul de vedere al ostaşului adormit. Şi procedeul nu ne pare, cîtuşi de puţin, un amănunt lipsit de însemnătate. Pentru că, în timp ce la Protazanov furtul ne este relatat din exterior, cu procedee de fapt divers mai mult decît obişnuite în filmele epocii (fulgerele rău prevestitoare din ochii nomazilor, gros-planul cu lama cuţitelor care spintecă legăturile etc.), Lavreniov, fără a se opri asupra detaliilor furtului, care, în sine, nu aduc elemente noi, îşi concentrează privirea asupra trăirilor intime ale santinelei, ne-o arată în lupta cu gerul, ne descrie capcana picotelii, ca şi brutala trezire la realitate, sugerînd şi mustrarea de conştiinţă a omului de pază. Căci, spre deosebire de prima versiune ecranizată, nuvela continuă astfel:

Troiene cît vezi cu ochii! Ninsoare. Zări înnegurate, tulburi. Nisipuri zgrunţuroase.
Cămilele, ia-le de unde nu-s!
Acolo unde au păscut, se văd urmele copitelor şi ale oamenilor. Urme de încălţări kirghize cu vîrfuri ascuţite. Nomazii, trei la număr, au mers pesemne noaptea pe urmele detaşamentului şi, în timp ce plantonul dormea, au fugit cu cămilele.
Ostaşii stau roată în tăcere. Cămilele, unde să le mai cauţi, nu le poţi ajunge din urmă, nu le mai găseşti în pustiu...
— E puţin să fii împuşcat, cîine! – scrîşneşte Evsiukov.
Santinela tace. Lacrimile i-au îngheţat pe gene ca nişte boabe de cristal...

Cinematografic vorbind, toate acestea sînt aproape cu neputinţă de redat în imagini. Cum să redai lenea caldă a aţipirii cu gîndul la tărîmuri mai ospitaliere? Un cineast care ar dori să filmeze cu exactitate descripţia momentului ar putea reda cu uşurinţă gestul de aruncare a pîslei pe spate sau capul plantonului căzînd în pico-teală sau silueta omului adormit rezemat de patul armei. Dar o asemenea tratare ar fi oare mai densă decît cea aleasă de Protazanov?

Şi în versiunea lui Ciuhrai este surprinsă, la începutul secvenţei, sălbăticia şi asprimea naturii. Dar blînda alinare a aţipirii e sugerată prin vizualizarea gîndului ostaşului. Ţăranul în haine militare vi-sează la o vară ucraineană, plină de rod şi căldură. Prilej pentru operatorul Serghei Urusevski de a-şi exersa paleta măiestrită într-un cu totul alt climat. Cu atît mai brutală va fi revenirea la cruda rea-litate a deşertului hibernal, ca la conştiinţa unei crime săvîrşite împotriva camarazilor săi, fiindcă greşeala îi poate costa pe toţi viaţa.

Şi indicaţia lui Lavreniov „Santinela tace. Lacrimile i-au înghe-ţat pe gene ca nişte boabe de cristal..." se dezvoltă într-unul dintre cele mai emoţionante episoade ale filmului:

„— Ce-ai făcut ticălosule?" – urlă comandantul, dar nu mai spune, ca în nuvelă, „Meriţi să fii împuşcat!", fiindcă i-o ia înainte soldatul care, trîntindu-şi arma în nisip, cere cu simplitate: „Vă rog frumos să mă împuşcaţi, fraţilor! Aici n-avem zid...". Şi îşi desface rubaşca la piept. Se aşterne o linişte de plumb. Detaşamentul stă

aliniat ca un pluton de execuţie şi, după o clipă de cumpănire, Evsiukov dă, metalic, comanda: „Drepţi!". Ce va urma? Care va fi următorul ordin? Foc? Respiraţia spectatorilor s-a oprit odată cu cea a soldaţilor de pe ecran.

„— Ei? Ce mai staţi? Să mergem!" – răsună într-un tîrziu, ca un geamăt, vocea comisarului.

Şi oamenii o pornesc în şir indian, fir negru pe coama pustiului, iar la cîteva zeci de metri de ei îi urmează santinela, purtîndu-şi, ca pe o cruce, povara îngrozitoarei vini. Şi aşa se tîrîie printre nisipuri, detaşamentul, şi aşa alunecă în imensitatea albă umbrele ostaşilor, urmate de silueta soldatului însingurat pe care, cu ajutorul planurilor izolate, imaginea o scoate mereu în evidenţă. Doar la un popas, cînd comisarul le împarte soldaţilor cîte un coltuc de pîine, el îi spune vinovatului: „Intră în front. Te-om judeca la Statul-Major".

Dar vor mai răzbi, oare, pînă acolo? O secvenţă de o clipă, scenă pe care nici scriitorul n-a văzut-o, ne-a fulgerat prin faţa ochilor nu numai recunoştinţa soldatului, ci şi suspansul încordat al aventurii. Şi s-ar putea pune, acum, întrebarea: care dintre cei doi cineaşti îi e mai fidel autorului, cel care ilustrează episod cu episod nuvela sau cel care nu se jeneză să adauge personaje, episoade, replici şi situaţii noi? Cu atît mai fidelă este „lectura" lui Ciuhrai cu cît se mişcă mai liber, mai creator în limitele modelului originar. Experienţa artei cinematografice în raporturile ei cu literatura a dovedit că transpunerea „cuvînt cu cuvînt" a unei opere inspiratoare implică un eşec sigur. Pentru că literatura, teatrul şi filmul îşi au, fiecare, un limbaj specific, iar a transpune dintr-un limbaj în altul o operă pretinde descoperirea unor corespondenţe pentru fiecare intenţie exprimată în cuvinte, a retrăi, de la un capăt la celălalt, efortul creaţiei. Ce va fi atunci opera literară pentru un creator de cinema? Un stimulent, în nici un caz un scenariu finit, gata de transpus pe platou, sub lumina reflectoarelor.

Revenind la întoarcerea la izvoare a celor două versiuni, trebuie să remarcăm modul în care tratează ele portretul comisarului Evsiukov, unul dintre eroii principali ai nuvelei, deşi el va dispărea curînd din vizorul ecranizării. Protazanov îi acordă un spaţiu de desfăşurare

mai mare. Patru dintre cele şase bobine ale filmului sînt consacrate de autor primei adaptări a nuvelei.

În toată această parte, Mariutka apare, pe ecran, cu totul episodic, estompată în „corul" soldaţilor, adevăratul protagonist fiind, cum am văzut, comisarul. Dar deşi i se acordă o asemenea pondere, n-am putea susţine că Protazanov ne comunică prea mult despre Evsiukov! În rolul acestuia actorul I. Ştrauh redă în mod decorativ chipul comandantului. Este, în bună măsură, rezultatul tratării regizorale a episoadelor nuvelei, pentru că atunci cînd cineastul nu observă, de pildă, nuanţele comportării comisarului în faţa kirghizilor, cînd le rechiziţionează animalele, aceasta sărăceşte, pînă la schemă, viaţa interioară a personajului. Tema optimismului, a forţei inepuizabile pe care o găseşte pentru a-şi îmbărbăta oamenii în cele mai dificile situaţii, e rezolvată de actor cu procedee destul de sărace, la nivelul unui zîmbet stereotip. Esiukovul lui Protazanov şi Ştrauh zîmbeşte mereu, încurajator, cu reproş sau chiar ameninţător, dar zîmbeşte fără prihană.

Dimpotrivă, acelaşi personaj văzut de Ciuhrai e mereu încruntat, dar încruntările sale au valori emoţionale diferite. Nikolai Kriucikov a rămas în memoria cinematografului sovietic prin redarea unui inepuizabil şir de flăcăi plini de viaţă, isteţi şi petrecăreţi, care lărmuiau pe ulițe trăgînd amplu de burduful armonicelor, umplînd văzduhul de veselia lor contagioasă. În *Al 41-lea* el este de nerecunoscut! Nimic din optimismul de paradă al predecesorului său, ci chipul unui om dîrz, dar întunecat, împovărat de răspunderea pe care şi-a asumat-o. Pe fruntea sa încreţită de gînduri, în ochii osteniţi, arşi de vîntul uscat al deşertului, simţi o voinţă de oţel. Omul acesta vrea să facă din resturile detaşamentului pe care a izbutit să-l smulgă din încercuire o unitate de elită, capabilă să reziste în cele mai grele situaţii pînă la ultima scînteie de energie. Altfel ar fi condamnaţi la o pieire inevitabilă şi îngrozitoare. Evsiukov al lui Ciuhrai şi Kriucikov nu zîmbeşte, ci luminează. Pe chipul lui este gravat, parcă, destinul detaşamentului.

Fiindcă doar unsprezece oameni vor vedea, la capătul puterilor, ţărmul Aralului. Dispunînd de o singură luntre şi dorind să-l expedieze

cît mai rapid, la Statul-Major pe ofiţerul „alb" în misiune secretă, Evsiukov trimite mai întîi, dincolo de Mare, un pîlc de ostaşi, între care şi Mariutka. Dar o furtună devastatoare răstoarnă barca şi singurii care se salvează, la ţărmul unei insule pustii, sînt Mariutka şi prizonierul ei, care i-a fost predat de către Evsiukov cu o singură recomandare: „Dacă-l pierzi, mai bine să-ţi faci seama. Îl duci la Statul-Major, viu sau mort. Dacă daţi de Albi, nu-l laşi viu!...".

Porucicul aristocrat şi lunetista Mariutka

Mai departe povestea e previzibilă: destinul a vrut ca, în toiul convulsiilor unui război civil, porucicul aristocrat Gavariuha-Otrok şi ţăranca Mariutka să se pomenească singuri pe o insulă pustie. În ambianţa naturii vitrege, care necesită o solidară luptă pentru existenţă, între cei doi naufragiaţi ia naştere o dragoste de neînvins. Dar, într-o zi, la orizont apare o navă. Fiecare dintre cei doi fixează largul sperînd că vor fi ai săi. Şi cînd ofiţerul, recunoscînd însemnele armatei sale, aleargă, strigînd de bucurie, pe ţărm, lunetista Mariutka îl culcă la pămînt, „nu-l lasă viu", fiindcă aşa suna ordinul primit, şi nici nu mai greşeşte ţinta cu „al 41-lea" inamic al ei.

În mod voit am anticipat cît se poate de sec conţinutul paginilor care constituie partea esenţială a nuvelei. Am relatat-o ca pe un fapt divers, pentru că ea asta şi e, un fapt divers dintr-un război nemilos. Fără a înţelege profunzimea neobişnuită a dragostei pe care o trăiseră Mariutka şi ofiţerul ei, nici măcar n-am putea intui sacrificiul ei fără margini. Mariutka iubeşte, iar tema luptei dintre dragoste şi datorie nu e nouă în artă! Importante sînt, ca în atîtea alte variaţiuni, mai vechi sau mai noi, pe aceeaşi temă, adevărul lăuntric al personajelor şi atmosfera epocii

În cea mai mare parte a versiunii lui Protazanov, Mariutka fusese puţin prezentă şi ni se spuseseră, despre ea, prea puţine lucruri ca s-o putem deosebi de alte personaje secundare. Aflăm, desigur, că e bună ţintaşă şi simţim că-i o fată de ispravă, dar nu mai mult.

Interpretată de Ada Voiţik, o actriţă frumoasă cu care Izviţkaia, protagonista lui Ciuhrai, chiar seamănă, ea se foloseşte de gesturile patetice obişnuite dramelor cinematografice ale epocii. Istoricul raporturilor dintre Mariutka şi porucicul încredinţat e relatat destul de linear. Ne este arătat, de pildă, un episod în care comisarul drămuieşte apa preţioasă fiecărui ostaş şi, cînd fata îi dă să bea şi ofiţerului inamic, ceilalţi protestează. Mariutka le-o retează însă cu străşnicie: „E şi el om!". În general, de la începutul întîlnirii lor, Mariutka nu doar că îl păzeşte, ci îl şi protejează pe porucicul ei. În această privinţă, Protazanov nu pregetă să intervină în originalul literar care nu cuprinde nici un episod asemănător celui cu apa. În general, în nuvelă, Mariutka îi e ostilă prizonierului chiar din momentul în care comisarul i-l predă în grijă:

Îşi aruncă în tăcere arma pe umăr şi se apropie de el.
— Ia fă-te încoace! Eu te-oi păzi de-acu'. Să nu care cumva să crezi că dacă-s muiere ai să poţi fugi din mîna mea. Te dobor de la 300 de paşi! O dată te-am scăpat, da!; a doua oară să nu mai speri, holera peştilor!
Porucicul o privi pieziş, se cutremură de rîs şi se plecă reverenţios.
— Mă simt măgulit ca prizonier al unei încîntătoare amazoane!
— Ce?... Ce tot îndrugi? – întrebă fata tărăgănat şi-l fulgeră cu o privire nimicitoare. De bună seamă că nu ştii nimic altceva decît să dănţuieşti. Nu mai trăncăni verzi şi uscate. Mişcă copita. Înainte marş!

De ce va fi simţit nevoia autorul primei versiuni cinematografice să modifice atitudinea Mariutkăi spre una diferenţiat omenoasă? Fără îndoială, pentru a face mai credibilă evoluţia ulterioară a personajului, a o pregăti dramatic. În interpretarea legăturii sentimentale dintre cei doi putea exista şi această soluţie: intuind slăbiciunea „muierească" a Mariutkăi, porucicul va apăsa pe acest resort, o va seduce şi o va înşela pe fata lipsită de experienţă. Porucicul din filmul său nici nu are vîrsta personajului nuvelei (24 de ani). El nu e un june, ci un om trecut prin multe, un cuceritor rafinat, aşa cum şi-l reprezenta moda vremii, cu o atitudine semeaţă de plutonier care-şi răsuceşte, agresiv şi insinuant, mustaţa şi se comportă faţă

de fecioară cît mai ostentativ cu putinţă. Raportul dintre cei doi pare a fi fost urmărit asemenea celui al unui crai înrăit care seduce o „fată bună".

În filmul lui Ciuhrai, Mariutka nu e cîtuşi de puţin „fată bună"! Noul ecranizator nu face astfel decît să respecte spiritul prozei. Mariutka nutreşte o puternică ostilitate nu numai faţă de ofiţerul „alb", ci şi faţă de sarcina ce i-a fost încredinţată parcă în batjocură. „Leagă-ţi drăguţul!" – o tot iau în rîs ostaşii, iar Mariutka nu poate decît să-şi verse focul pe captivul ei. Îl dispreţuieşte, în primul rînd în virtutea prejudecăţilor de clasă. De ce o fi făcînd-o atît pe grozavul? Cine-i el? Un neisprăvit, o lepădătură crescută în puf şi care n-a învăţat altceva decît să dănţuiască „padecatru", o „molie contrarevoluţionară". La această antipatie instinctivă se mai adaugă şi un sentiment de ciudă, pentru că porucicul reprezintă eşecul ei de ţintaşă, o adevărată năpastă! Al 41-lea „alb", pe care era cît pe ce să-l trimită pe lumea cealaltă, i-a tras chiulul! Şi toate aceste ciude şi le revarsă tot pe prizonier, căruia îi frînge încheieturile în legături şi-l mînă îndîrjită prin deşert...

Dar tînărul cineast îşi propune o îndrăzneală şi mai mare: în versiunea sa, porucicul nu este o secătură, un crailîc, ci, dimpotrivă, un personaj complex şi atrăgător. De altfel însuşi Oleg Strijenov căruia i-a fost încredinţat rolul este un consacrat învieţuitor de eroi romantici, de oameni cinstiţi şi pătimaşi care cad victimă bunelor lor sentimente, ca Tăunul din filmul omonim sau Gherman din *Dama de pică*. În filmul lui Ciuhrai, Strijenov înfăţişează un tînăr abia intrat în viaţă, absolvent al unei facultăţi de litere, nu militar de profesie, un om care nu dă dovadă de laşitate în clipele dificile, ci chiar de delicateţe sufletească. Datele acestea provin chiar din modelul literar, dar Ciuhrai le-ar fi putut ocoli, aşa cum o făcuse şi înaintaşul său. Dar dacă ar fi simplificat latura negativă a personajului, cum ar fi putut justifica dragostea care se născuse în sufletul „amazoanei roşii" altfel decît descriind-o pe aceasta din urmă ca pe o prostuţă sau, şi mai rău, ca pe o fetişcană frivolă?

Urmăriţi numai cum e redat, la Protazanov, momentul în care prizonierul află că paznica sa face, în clipe de răgaz, stihuri. Mariutka

scrie, porucicul o contemplă pervers, apoi dă să-i smulgă versurile pe care fata i le cedează mai cu voie, mai fără voie, pentru ca, în cele din urmă, să le parcurgă hohotind de rîs. Episodul e esenţial în dezvoltarea raporturilor dintre eroi, deoarece concentrează o dublă revelaţie: atît fata, cît şi captivul ei desluşesc – dincolo de frontierele care-i despart – Omul. Este primul pas spre dragoste.

Episodul se petrece de îndată ce detaşamentul care a răzbit la ţărmul Aralului capătă, în sfîrşit, răgaz pentru odihnă. După ce s-au desfătat din plin cu pilaful kirghizilor din aulul la care au nimerit în ospeţie, moleşiţi şi încinşi, oamenii lui Evsiukov s-au prăbuşit într-un somn adînc. Doar Mariutka şi ofiţerul ei nu dorm. Ciuhrai ne-o arată pe fată aşternînd, nu fără caznă, slove pe hîrtie. „Ce scrii?" – întreabă porucicul legat burduf, cum e, în colţul său. „Versuri" – răspunde, concentrată, Mariutka. La care porucicul se miră foarte, pentru că – întreabă el – sînt acestea vremuri în care să aşterni versuri? Iar fata i se destăinuie, îi înfăţişează drama ei de poetă neînţeleasă căreia îi arde sufletul să însemne în cuvinte cum s-au tîrît ei prin pustiu, flămînzi şi înghеţaţi, dar s-o spună în aşa fel încît să li se taie tuturor respiraţia. „Îmi pun în stihuri tot sîngele, numai că nu vor să mi le publice! Îmi tot spun că trebuie să învăţ! Dar de unde răgaz pentru învăţătură? Din inimă scriu, neînvăţată cum sînt..."

Pe semne că energia sufletească a acestei fete neobişnuite poate să-şi facă drum în conştiinţa ofiţerului „alb", fiindcă îi cere, cu o curiozitate străpunsă de bună-credinţă, să-i mai citească din versuri. Moment în care Mariutka îi rezistă, contestîndu-i competenţa în materie de poezie: „Voi, boierii, scrieţi despre floricele şi despre muieri, în vreme ce eu slăvesc Revoluţia!". Obiecţie căreia ofiţerul îi ripostează convingător: „Poate că înţelesul poeziei îmi va fi străin, dar omul îl poate înţelege pe om...".

E pentru prima oară, în istoricul relaţiilor dintre fată şi porucic, cînd intervine trecerea de la raportul paznic-prizonier la cel, posibil, de Om-Om. Este un punct de vedere nou, însă foarte convingător pregătit. În muierea necioplită şi răutăcioasă din faţa lui porucicul descoperă o fată cu suflet sensibil de poet, iar curiozitatea manifestată

pentru versurile ei trezeşte în sufletul autoarei – poetă urgisită de soartă şi, nu o dată, trimisă la plimbare din sălile de paşi pierduţi ale redacţiilor literare – un început de simpatie pe deplin justificată.

Aşadar, Mariutka îşi citeşte stihurile. Patosul cu care Izolda Izviţkaia recită versurile scîlciate şi prozaice, privirile scînteietoare cu care îşi trimite ea, în bătălie, oştirile de cuvinte atît de slab înarmate sînt de neuitat. Secvenţa provoacă un puternic şoc emoţional: rîzi şi plîngi ascultînd-o pe năstruşnica poetesă. Dar, ca şi porucicul din film, odată cu el, spectatorul simte cît avînt sufletesc se află în enormităţile literare debitate de fată şi, învingîndu-şi rîsul, i-ar spune: „Sînt foarte expresive!". Şi sînt cu adevărat! Dar ofiţerul mai adaugă, întocmai ca redactorii de editură: „Poezia e o artă! Arta cere învăţătură. Trebuie să înveţi!". Şi, pentru prima oară, Mariutka îşi schimbă atitudinea faţă de prizonierul ei: îl dezleagă. În acelaşi timp însă îi şi cere să nu fugă – unde ar putea fugi în necuprinsul deşertului din care, miraculos, au supravieţuit? – şi să jure, nici mai mult, nici mai puţin, „pe proletariatul sărac care luptă pentru drepturile sale". Pentru Mariutka, a jura pe proletariat e legămîntul suprem al sufletului omenesc. „Dacă fugi acum, eşti ultimul dintre ticăloşi!"

În acest episod cei doi s-au descoperit, reciproc, oameni, raport sufletesc ce va fi admirabil sintetizat ulterior într-o compoziţie plastică temerară pentru vremea ei: după naufragiu, cei doi sînt înfăţişaţi, complet goi, încălzindu-se în faţa unui foc. Nudul „nerușinat" într-un film sovietic? De la *Pămîntul* lui Dovjenko nu se mai văzuse asemenea indecenţă! Imaginea, de valoare simbolică, era însă perfect justificată dramaturgic şi provenea direct din libretul nuvelei:

> — Ar fi bine să ne uscăm hainele. Altfel, răcim!
> Porucicul se codi.
> — Usucă-le dumneata întîi, Maria Filatovna. Pînă atunci eu aştept dincolo. După aceea, am să le usuc şi eu.
> Mariutka se uită cu milă la faţa lui care tremura:
> — O, văd eu bine că eşti tont. Ai gînduri boiereşti. Ce-i aşa grozăvie? N-ai mai văzut niciodată muiere goală?

— Nu de asta... dar poate e penibil pentru dumneata...
— Prostii! Sîntem făcuţi tot din carne. Nu-i cine ştie ce deosebire.
Deodată aproape că strigă la el:
— Dezbracă-te, idolule! Clănţăni din dinţi ca o mitralieră. Numai necazuri am cu tine...
Atîrnate pe armele puse cruciş deasupra focului, hainele scoteau aburi. Porucicul şi Mariutka stăteau la foc, faţă în faţă, întorcîndu-şi trupurile cu desfătare către fierbinţeala flăcării. Mariutka se uită lung la spinarea albă, delicată şi slăbită a porucicului şi se minună:
— Ce alb mai eşti, holera peştilor! Fără îndoială că te-ai scăldat în frişcă...
Porucicul roşi şi întoarse capul. Voi să spună ceva, dar, întîlnind o licărire a flăcărilor pe sînul Mariutkăi, îşi lăsă în jos lumina ochilor ultramarini...

La Ciuhrai lucrurile se petrec chiar mai brutal. Cei doi stau unul cu spatele la celălalt, stingheriţi de situaţia neobişnuită, ferindu-şi privirile de necunoscutul trupului celuilalt. Dar aşa cum stau, raportul dintre ei a evoluat din nou: prizonierul şi paznicul s-au recunoscut bărbat şi femeie.

Iar atunci cînd constituţia fizică a delicatului ofiţeraş se dovedeşte incapabilă să reziste unor grele încercări şi bărbatul se prăbuşeşte în convulsiile bolii, Mariutka depune toată energia sufletului ei în lupta cu moartea care ar vrea să i-l răpească. Izvorul acestui zel poate fi atribuit, firește, datoriei de ostaş care trebuie să-şi predea prizonierul la Statul-Major sau fricii de singurătate a omului ajuns pe o insulă pustie cine ştie pentru cîtă vreme. Cert este însă că „molia contrarevoluţionară", „cadetul mîrşav", „lepădătura" a devenit „tontul meu drag", „tontul meu cu ochi albaştri". În pragul delirului, porucicul nu poate auzi cuvintele de dezmierdare ale fetei şi nici descoperi privirea tandră cu care îi întîmpină reîntoarcerea la viaţă. Va izbuti însă Mariutka să disimuleze aceste priviri, să-şi înnăbuşe elanul dăruirii cînd celuilalt îi va reveni raţiunea? Va regăsi ea forţa necesară pentru a alunga în întuneric, sub carapacea indiferenţei, sentimentul căruia i-a dat frîu liber cît s-a simţit în siguranţă? În orice caz, raportul dintre personaje s-a modificat

din nou: strașnicul gardian a devenit protector, devotat cu disperare supraviețuirii bărbatului de lîngă ea, în timp ce prizonierul îi mulțumește cu priviri pline de recunoştinţă. Micul, dar semnificativul sacrificiu al Mariutkăi care-i dă convalescentului, drept hîrtie de tutun, peticele pe care-şi scrisese poeziile exprimă evoluția complexă şi contradictorie, dar de o logică riguroasă, a relațiilor sentimentale dintre cei doi. În această direcție, Ciuhrai este cel care-l urmează devotat pe Lavreniov, în vreme ce Protazanov, cu deosebire în acest sector al filmului, rezumă la limită. Lucrul devine evident, fie şi dintr-o apreciere din punct de vedere pur cantitativ. În vreme ce autorul primei versiuni îi acordă episodului abia o treime din spațiul filmului (adică 20 de minute de proiecție), Ciuhrai, ca şi Lavreniov de altfel, îi consacră jumătate din povestire (adică aproape 50 de minute) mutînd tocmai aici centrul de greutate al acțiunii. Protazanov nici n-ar fi putut proceda altfel. Cu metoda sa de ilustrare exterioară a faptelor, partea secundă a nuvelei ridica în fața cineastului probleme aproape insolubile. Pentru că e mai greu să reții atenția spectatorului pe un ecran cu două personaje, şi încă în ambianța unei insule pustii unde nu se întîmplă mai nimic, decît să beneficiezi de un grup de figuranți în continuă acțiune. În schimb, Ciuhrai îşi poate captiva publicul în primul rînd prin premisele psihologice, abordînd dimensiunea lăuntrică a lucrurilor, şi printr-o remarcabilă tratare, în ritm şi montaj, a acțiunii aparent statice printr-o cuceritoare poezie.

Metoda lui Protazanov este, aşa cum constatăm, cu totul alta. În versiunea sa nu vom întîlni episodul cu focul, iar ecranizarea mută nu va insista pe boala porucicului; cît despre tema amorului, ea va fi expediată cu mijloace involuntar triviale. Porucicul cu mustăți ademenitoare o seduce pe naiva Mariutka prin procedee cu care se înfățişa, la vremea respectivă, coruperea sentimentală a slujnicelor. El îi fură, cu aer proclet, un sărut, în timp ce ea, într-o poziție studiată şi artificială, cu umerii dezgoliți şi remuşcări în priviri, cedează. Cineastul care realizase, la vremea sa, filme remarcabile, mai ales în epoca sa pariziană, vădeşte aici o lipsă de vocație, explicabilă poate numai prin presiunile pe care le avea de

suportat în calitate de, tocmai el, „element" suspect întors din emigraţie, implicat într-un film pe teme revoluţionare.

Concentrîndu-se, perseverent, pe motivarea interioară a poveştii, Ciuhrai conferă rolul de ultim resort al înfiripării unei iubiri atît de insolite episodului în care ofiţerul îi revelează însoţitoarei sale legenda lui Robinson Crusoe, episod foarte lung, în nuvelă, şi relatat cu ironia în care se complace, mereu, scriitorul.

La rugămintea fetei, el povesteşte, întrerupt mereu de reflecţiile hazlii şi neaşteptate, dar dezolant de pămînteşti ale Mariutkăi:

— În oraşul Liverpool trăia un om bogat ce se numea Crusoe...
— Da' pe unde-i oraşul ăsta?
— În Anglia... Aşadar trăia un bogătaş...
— Stai puţin... Bogătaş zici? De ce oare s-o vorbi în toate poveştile despre bogătaşi şi împăraţi? Despre omul sărac nu ştiu să se fi făcut vreo poveste... [...]
Dar cînd porucicul ajunse la atacul piraţilor, Mariutka îşi sticli ochii către el:
— Zece împotriva unuia? Ce golani, holera peştilor...

Ciuhrai tratează episodul cu mijloace complet diferite. El elimină din secvenţă nu numai nuanţa comică, ci însăşi replica rostită, încheind-o cu imagini comentate vijelios de dramatica partitură muzicală. Într-o vertiginoasă suită de gros-planuri, care aminteşte elipsele de tip Vorkapics[6], alternează pe ecran ba ochii strălucitori ai Mariutkăi care descoperă fantastica poveste cu surprindere şi încîntare, ba faţa inspirată de poet a ofiţerului care, înflăcărat, măsoară camera de la un capăt la altul, smulgînd din străfundurile copilăriei uitate uimitoarea întîmplare. Puternicul suflu romantic ce caracterizează această secvenţă e amplificat de supraimpresionarea cadrului cu imaginea talazurilor marine, traducînd simultan atît cadrul poveştii, cît şi emoţia ce a pus stăpînire pe amîndoi.

Episodul e nodal din mai multe puncte de vedere. În primul rînd, fiindcă Mariutka a fost, pentru prima oară, captivată de orizontul cultural al porucicului. Fata însetată de învăţătură a căpătat; în sfîrşit, răgazul şi posibilitatea de a afla, de a se instrui, şi încă de

la un dascăl cu ochi atît de albaştri. În al doilea rînd, Mariutka împărtăşeşte iluzia robinsonadei, trăind frenetic alături de intelectualul de lîngă ea. Osteniţi de necurmaţii ani de război, cei doi s-au pomenit acum Robinson şi Vineri, într-un univers rupt de lumea exterioară, în afara istoriei şi societăţii, singuri pe lume. Toată experienţa trăită anterior a fost, parcă, o iluzie, un vis, o altă viaţă. Important e doar prezentul, iar prezentul înseamnă eliberare de orice constrîngere, de orice datorie socială. Aşa e înclinat să gîndească mai ales porucicul, iar faptul că şi-a pornit activitatea de convertire culturală de la Robinson nu e cîtuşi de puţin întîmplător. Iar Mariutkăi, omul de lîngă ea nu doar că îi dezvăluie universul de cultură spre care rîvnea, dar îi şi dezleagă misterul vieţii, bucuria triumfătoare a celei dintîi, neasemuitei iubiri.

Şi iată de ce, sub bagheta inspirată a lui Ciuhrai, ecranul însuşi pare invadat de bucurie şi vibraţie poetică. Serghei Urusevski, cameramanul filmului, surprinde imaginea celor doi tineri într-o fericită joacă de-a viaţa pe nisipul plajei, iar muzica lui Kriukov impune o temă penetrantă care va răsuna şi în final, dar în cu totul alt registru.

„Mi se pare că ar fi bine să nu mai plecăm nicăieri de pe acest nisip fierbinte, să rămînem aici pentru totdeauna, să ne topim sub soarele arzător ca nişte sălbăticiuni fericite!" – oftează porucicul. Dar nu-i întinde, oare, cineastul o cursă spectatorului? Căci ce perspectivă are această iubire? În ce măsură ar putea fi perpetuată robinsoniada? Deşi nepopulată, insula este pe itinerarul de navigaţie al pescarilor. Nestăvilita fericire a celor doi nu-i împiedică să sufere de foame şi scorbut. Iar monotonia şi plictisul se insinuează perfid, aşa încît chiar îndrăgostiţii ar dori să se vadă odată descoperiţi, să revină în mijlocul oamenilor, oricît e lumea lor de însîngerată. Norii grei se ivesc de îndată ce vreunul încearcă să scruteze viitorul...

Sînt clipe în care el strămută robinsoniada pe un teren mai real:

Cum scăpăm de aici, mergem în Caucaz. Am lîngă Suhumi o vilişoară. Mă înfund acolo, mă apuc să citesc şi la dracu' cu toate. Viaţă calmă, linişte. Nu mai am nevoie de nici un adevăr. Vreau pace, atît! Ai să

înveţi şi tu. Că doar vrei să înveţi, nu? Poftim de învaţă! Am să fac totul pentru tine. Tu m-ai salvat de la moarte şi asta nu se uită...

Sub freamătul cald al soarelui de primăvară cei doi aşteaptă, cuibăriţi, pe ţărm. La cîteva ceasuri de navigat, pe „Pămîntul cel Mare", zarea se cutremură de clocotul luptelor care decid viitorul a sute de milioane de oameni. Aici însă, pe ţărmul privilegiat, nu răzbeşte nici un zgomot, nici un vuiet. Pacea e deplină, fericire bucolică, fără răspunderi, fără constrîngeri.

Dar iluzia e sfărîmată de nereceptivitatea Mariutkăi:

— Nu-i acu' timpul să te tolăneşti în puf! Oamenii îşi varsă sîngele pentru adevărul lor... – spune ea cu voce spartă.

Porucicului răspunsul îi pare trivial, adevărată profanare a romantismului evaziunii:

— Nu există idealuri. Nu-mi trebuie patrie. Nu mai vreau adevăr!

Iată-l, pe neaşteptate, devenit neutru. Dar femeia iubită a fost învăţată de maeştrii ei una şi bună: că lumea e scindată în două tabere ireconciliabile, iar neutralitatea echivalează cu trecerea în tranşeea duşmanului. Dintr-odată, între cei doi, între intelectualul crescut în academiile germane şi „necioplita" proletară care pretinde să impună tuturor modul ei de viaţă şi gîndire, s-a deschis vechea prăpastie pe care o credeau uitată. E aproape, între ei, de netrecut...

— *Eşti pentru „adevărul" albilor, moluscă!* – îi strigă delicatului boier care, pentru o săptămînă, i-a fost mai scump decît lumina ochilor.

Sînt din nou vrăjmaşi şi îşi aruncă, cu patimă, cuvinte jignitoare. Visul robinsoniadei s-a făcut ţăndări, iar vremelnica punte de legătură pare acum mai absurdă ca oricînd.

Episodul, intitulat prudent chiar de scriitor „Din care se vede că deşi inima nu are legi, conştiinţa e determinată, totuşi, de modul

de existenţă", devine profund polemic. Urmînd atent drumul prescris de originalul literar, Ciuhrai recurge la un mod de demonstraţie numit în geometrie „reducere la absurd". El creează celor doi termeni ai demonstraţiei condiţii de absolută izolare socială, dar, în acest balon de sticlă, dragostea dintre revoluţionară, fie ea şi poetă, şi un aristocrat, fie el şi blazat, n-a fost viabilă. Un conflict între raţiune şi sentiment nu e iertat de timp.

Doar cei doi se iubesc, cu sete şi îndărătnicie, şi sînt amîndoi cinstiţi în elanul lor. Cu numai cîteva clipe înainte ea l-ar fi urmat oriunde, numai în tabăra inamicului, nu! Cu cîteva clipe înainte, el ar fi luat-o oriunde, numai nu din nou în focul războiului! Se iubesc, dar o fac din tabere diferite. El o şi spune, de altfel, se va întoarce la luptă, în frontul din care a pornit:

> Îţi mulţumesc pentru învăţătură! Dacă luăm în mînă cartea şi vă lăsăm vouă pămîntul, o să-l întoarceţi pe dos în aşa hal încît cinci generaţii or să urle cu lacrimi de sînge. Nu, prostuţa mea dragă. Dacă-i vorba că o civilizaţie merge împotriva alteia, atunci mergem pînă la capăt...

Pînă la urmă se vor împăca. Dar nu e oare aceasta o reconciliere temporară?

Cînd, într-un tîrziu, pe mare apare o pînză, prima reacţie a amîndurora este să ţopăie, pe mal, de bucurie. Şi prima ei reacţie este să alerge în colibă după puşcă, pentru a atrage atenţia salvatorilor. Iată toate datele tragediei pregătite: cei doi, agitîndu-şi braţele euforic; barca, la orizont, vestind spulberarea robinsoniadei; intervenţia lumii exterioare cu constrîngerile ei şi, desigur, arma în încărcătorul căreia se găsesc, încă, doar cîteva gloanţe.

La Protazanov, barca se iveşte în zare imediat după ce eroii noştri s-au desprins dintr-un sărut pătimaş. El le face, frenetic, semn celor din barcă; ea s-a urcat sus, pe o stîncă, încercînd să le distingă identitatea.

— Ai noştri! – strigă el triumfător, semnîndu-şi sentinţa.

El schiţează cîţiva paşi spre valuri în timp ce ea ridică arma şi ţinteşte. Nici o intenţie de justificare psihologică, nici o preocupare pentru dialectica sentimentelor – mereu doar ilustrarea exterioară a textului. Toată compoziţia din final este ostentativ patetică şi spectaculară. Mariutka lui Protazanov trage, apoi coboară de pe stîncă şi, din doi paşi, ajunge lîngă cadavrul bărbatului la căpătîiul căruia plînge, plînge mult, pe metri şi metri de peliculă, pînă debarcă „albii".

— De ce ai făcut asta? – întreabă un gardist alb.

Iar Mariutka răspunde, printre hohote:

— Acesta, acesta era al 41-lea!

Schimbul de replici citat mai sus nu se află în originalul literar, iar spiritul patetic imprimat de cineast episodului e chiar potrivnic manierei în care Lavreniov tratează finalul nuvelei sale. Căutînd, mereu, ca în relatarea deznodămîntului tragic să nu se lase pradă emoției, preocupat să se ferească de cea mai mică alunecare spre retorică şi patos, Lavreniov preferă să redea finalul cu răceală aparentă, cu o luciditate declarată de detalii dintre cele mai brutale şi, uneori, chiar naturaliste. Iată, cu mici prescurtări, ultima parte a nuvelei:

— Maşenka, prostuța mea dragă, împărătească a amazoanelor. Sîntem doar salvaţi! Salvaţi!

— Drace! Nebunule! Nu cumva te-ai întoarce printre oameni?

— Vreau! Vreau! Ţi-am spus doar că vreau...

— Stai... Trebuie să le facem semn. Să-i chemăm!

Focurile de armă fuseseră auzite de pe vas. La vreo cincizeci de stînjeni barcazul se lăsă din nou spre stînga. La pupă se ridică o siluetă care, ducîndu-şi mîinile la gură, strigă ceva. Porucicul zvîcni, se aplecă înainte, zvîrli arma în nisip şi, din două sărituri, se trezi la marginea apei. Întinse braţele şi răcni, pe jumătate înnebunit:

— Urr-rra!... Ai noştri!... Mai repede, domnilor, mai repede!

Mariutka îşi pironi privirea spre barcaz. Văzuse şi ea... Pe umerii omului care şedea la timonă luceau nişte şuviţe aurii. Se foi, se frămîntă ca o cloşcă alarmată. Cele întipărite în memorie îi fulgerară, într-o clipă, prin faţa ochilor, îi reveniră în conştiinţă.

Gheaţa... Albastrul apei... Faţa lui Evsiukov. Cuvintele: Dacă daţi întîmplător de Albi, nu-l lăsa viu.

Notaţiile scriitorului sînt mai mult decît cinematografice, par smulse din textul unui scenariu de film. Ce face Mariutka?

Scoase un strigăt, îşi muşcă buzele şi înşfăcă arma aruncată. Ţipă deznădăjduită:

— Hei, tu... cadet mîrşav. Înapoi!... Înapoi, zic, diavole!

Porucicul îşi vîntura braţele, stînd în apă pînă la glezne.

Deodată auzi în spate tunetul asurzitor, solemn al Planetei care pierea în foc şi furtună. Fără a apuca să înţeleagă de ce, sări la o parte, încercînd să se salveze din catastrofă, şi acest tunet al pieirii lumii a fost ultimul sunet pămîntesc pentru el.

Mariutka îl privi buimacă, tropăind cu piciorul stîng, fără a-şi da seama de ce.

Porucicul căzuse cu capul în apă. În sticla uleioasă se împrăştiau şuviţe roşii, izvorînd din ţeasta sfărîmată. Mariutka făcu un pas înainte, se plecă. Dînd un ţipăt îşi smulse, sălbatic, bluza la piept, scăpînd arma din mînă.

Pe apă se legăna, prins de firul roz al unui nerv, ochiul ieşit din orbită. Ea se prăvăli cu genunchii în apă, încercă să ridice capul mutilat al mortului şi, deodată, căzu peste cadavru, zvîrcolindu-se, mînjindu-şi faţa cu chiagurile de sînge şi începu să urle cu glas gros, înfiorător:

— Scumpul meu! Ce-am făcut? Trezeşte-te, dragul meu! Iubitul meu cu ochi albaştri.

Oamenii de pe barcazul care se înfipsese în nisip priveau înmărmuriţi...[7]

Protazanov şi-a îngăduit să aleagă pentru finalul filmului său alte nuanţe; la fel procedează şi Ciuhrai, numai că în alt sens, iar aceste trei metode de interpretare ale unuia şi aceluiaşi deznodămînt se dovedesc specifice fiecăreia dintre cele trei versiuni în parte.

Retorismul, spectaculosul facil, alunecarea la suprafață sînt date caracteristice nu numai tratării finalului, ci întregului film al lui Protazanov. Obiectivarea, luciditatea ostentativă pe care scriitorul o opune mereu romantismului latent şi lăuntric al finalului caracterizează, în general, metoda excelentei lucrări literare a lui Lavreniov, datînd din 1924. În sfîrşit, înalta tensiune, intensitatea emoţională, smulgerea îndrăzneaţă a „minereului" disimulat, mereu, de scriitor în aluviunile nuvelei sînt caracteristice întregului *remake* şi poate cel mai desăvîrşit reprezentate în finalul său.

La Ciuhrai, pe măsură ce barca se apropie de ţărm, raporturile sufleteşti care-i leagă pe cei doi se modifică vertiginos. Am spune că este procesul de cristalizare a dragostei care ne-a fost expus, reproiectat în direcţie inversă. Îndrăgostiţii care, la început, se joacă fericiţi pe mal devin, apoi, doi oameni care se luptă solidar pentru salvare, dar care, pe măsură ce barcazul se apropie, sînt despărţiţi de o undă de gheaţă. Cei care vin sînt soldaţi, nu pescari! Cărei tabere îi aparţin? Odată cu sfîrşitul perioadei de izolare s-a încheiat şi armistiţiul. În acest moment, cei doi sînt din nou în tranşeele războiului civil. El îi recunoaşte pe ai săi şi aleargă către ei, nu doi, trei paşi, ca în nuvelă, ci mult mai mult, pe nisip şi în apă, pradă unei bucurii delirante. Iar Mariutka, dreaptă, în bătaia vîntului, umană şi necruţătoare, ţinteşte pentru ca „al 41-lea" să audă „tunetul Planetei" pierind în foc şi furtună.

Au fost critici care au contestat vehement finalul ca „ilogic". Nu se poate ca o femeie îndrăgostită de un bărbat să-l împuşte fără un motiv solid! După aceşti exegeţi, motivat, justificat ar fi fost dacă l-ar fi împuşcat fiindcă a părăsit-o pentru alta. Cum în robinsoniadă „teorema" triunghiului nu se pune, adică dragostea mai e şi reciprocă, de unde pînă unde deznodămîntul?

De ce-l împuşcă deci Mariutka pe delicatul ei ofiţer de gardă? Fiindcă – poate aţi uitat, Mariutka însăşi fusese gata s-o uite! – acest tînăr trăsnit şi generos, fermecător cu seninul privirii sale „ultramarine", acest om de inimă, capabil de fidelitate, ei bine, acest om care nu şi-a dat încă jos de pe umeri epoleţii de porucic nu reprezintă acum decît o verigă ce leagă cele două mari armate ale „albilor"

conduse de generalii Kolceak şi Denikin. Mariutka ştie că veriga acesta trebuie spulberată. Mariutka nu a surprins problema la amploarea Statului-Major, dar în cugetul ei a răsunat glasul lui Evsiukov şi e destul ca, distrugînd veriga, să uite de om. Să uite de sine!

Şi iată de ce trage ea, de ce sloboade moartea prin ţeava armei şi nu-i tremură mîna, deşi ţinteşte în propria inimă! Şi iată de ce abia cînd „cadetul mîrşav" a dus cu sine, în veşnicie, tainele misiunii sale Mariutka poate să-şi bocească prima iubire şi nădejdile spulberate pentru totdeauna. Iar deznădejdea fără margini a fetei nu prin bocet e exprimată, nu prin vaiete, ci printr-o goană prelungă, o goană de neuitat. Nu o fugă de om, ci un zbor împleticit de pasăre rănită, care-şi tremură neputincioasă aripile.

Să nu căutaţi pe ecran şuviţele roşi „izvorînd din ţeasta sfărîmată", nici ochiul ieşit din orbită „prins de firul roz al unui nerv". Mariutka lui Ciuhrai nu-şi va smulge, sălbatic, bluza de la piept, nu-şi va mînji faţa cu cheaguri de sînge şi nu-şi va urla disperarea „cu glas îngrozitor, înfiorător": cu mişcări gingaşe de mamă care îşi adoarme pruncul la sîn, îl va legăna pe porucic în braţe, cu privirile deznădăjduite ale femeii rămase singură pe viaţă îl va învălui, iar cuvintele îi vor fi covîrşite de accentele superbei partituri muzicale a compozitorului Kriukov...

Epilog: o întîlnire la Bucureşti cu Grigori Ciuhrai

O mărturisesc fără reticenţe: Ciuhrai a fost una dintre marile pasiuni cinefile ale tinereţii mele. Prima mea carte despre film de la el a pornit, deşi n-a avut cel mai fericit destin. Era şi greu să scrii despre Ciuhrai. Era greu să stabileşti un contact cu el. Îmi amintesc că, odată, la recepţia de închidere a unei ediţii de festival cinematografic de la Moscova, l-am remarcat singur, în faţa unui pahar pe care nu-l mai termina. Retras în meditaţia sa, n-am găsit curajul să i-o tulbur. Şi rău am făcut: cîţiva ani mai tîrziu, la Bucureşti, mi-a fost dat să descopăr în el un interlocutor receptiv şi volubil. Doream de mult

să-l întreb cum de nu l-a intimidat pe el, ca tînăr absolvent, rivalitatea cu Protazanov, virtuoz al cinemaului mut ruso-francez despre care însuşi René Clair vorbea cu un profund respect, ca despre unul dintre maeştrii săi.

— Vedeţi dumneavoastră, încă înainte de război descoperisem nuvela lui Boris Lavreniov. În vizionările noastre de atelier şcolar de după război am întîlnit şi transpunerea lui Protazanov. Acesta o „citise" timpului său, cu speranţele şi iluziile acelor timpuri. Am simţit dorinţa de a o „traduce" aşa cum îl înţelegeam eu, cu experienţa mea de viaţă, pe scriitor. După ce am avut scenariul încheiat, l-am căutat să i-l arăt, mai ales unele fragmente care-mi provocau teamă. Acestea i s-au părut, ce-i drept, ciudate, dar mi-a spus: „Dacă aşa le vezi tu, fă-le cum le simţi! Pe Dostoievski l-au ecranizat atîţia, fiecare în felul şi după puterea sa, dar scriitorul n-a devenit prin aceasta mai mic!..."

I-a urmat sfatul şi s-a întors de la Cannes cu „Premiul pentru originalitate". Şi tot la Cannes, în 1959, primea Marele Premiu pentru *Balada Soldatului*. De astă dată nu mai avea în spate autoritatea unui literat, îl inspirase propria viaţă, propria aventură.

— Nu exagerez cîtuşi de puţin deşi abia mai tîrziu mi-am dat seama de unde pornise totul. Regulamentul paraşutiştilor din timpul războiului prevedea o permisie de două săptămîni după fiecare operaţiune executată cu succes în spatele frontului. Prevederea era, ca să zic aşa, „platonică", fiindcă nimeni nu beneficiase vreodată de ea. Într-o zi am ieşit la raport şi mi-am cerut dreptul. Generalul unităţii a fost de-a dreptul uimit: „Ai mai văzut pe cineva plecînd în permisie?" – m-a întrebat. „Aşa spune regulamentul!" „Şi de ce, mă rog, ţi-ar trebui ţie permisie?" „Ca să mă însor!" – am ripostat patetic. Dar din spatele meu a intervenit, în modul cel mai pătimaş şi el, politrucul nostru: „Nu aprob concediul. E necopt pentru însurătoare...". În mod cu totul neaşteptat, în acest moment mi-a sărit în ajutor generalul nostru. L-a „încuiat" pe locţiitorul politic cu o întrebare ascuţită ca un vîrf de baionetă: „Tu, cînd te-ai căsătorit? La 21 de ani? Atîta are şi el... Lui de ce să nu-i dau voie?" „Tocmai d'aia! Că acum ştiu..." – a bombănit surd împricinatul.

„Necopt" cum fusese diagnosticat, Ciuhrai s-a căsătorit la 9 mai 1944. Cu exact un an înaintea încetării focului. Prin ce foc a trebuit să mai treacă spre a se întoarce la aleasa lui!

— Cînd am fost pentru prima oară invitat la Cannes [în 1956, anul în care ne-am întors şi noi, românii, de acolo cu Palme d'Or-ul lui Gopo] am văzut foarte multe filme de război. Erau la modă, toată lumea prezenta asemenea filme, erau „frumoase" şi fanii se extaziau: „Ce frumos a filmat Michael Anderson!...", „Ce captivant povesteşte Stiglic!". Priveam asemenea filme, auzeam asemenea comentarii şi mă gîndeam: „Aici e înfăţişată moartea a sute de oameni şi publicul remarcă doar măiestria filmărilor". Trăiam tentaţia de a riposta cu un film în care să demonstrez cît de înfricoşător e cînd lumea pierde nu sute, ci chiar şi un singur om bun. Abia revenit la Moscova i-am relatat ideea mea scenaristului Ejov. Şi am scris împreună despre aventura trăită de un băieţandru care, pentru un act nepremeditat de eroism, e răsplătit cu o permisie, nu să se însoare, ci doar ca să-şi revadă mama. Pe drum întîlneşte trenuri supraîncărcate de călători, tot felul de oameni cărora le sare în ajutor şi o fată pe care o îndrăgeşte. Şi pînă să mai ajungă el la maică-sa acasă, timpul s-a şi irosit deja. Ca destinul însuşi, fiindcă mama nu-şi va mai întîlni niciodată feciorul.

L-am întrebat dacă e adevărată versiunea potrivit căreia scena dintr-un vagon de vite, în care o fată sovietică intră în panică la vederea ostaşului din armata ei eliberatoare, a trezit reticenţe serioase înaintea premierei. Ciuhrai a surîs amintindu-şi.

— Despre fiecare film se poate alcătui o listă de „sugestii" făcute la timpul lor, dar care, cu trecerea timpului, par ridicole. E adevărat că un tovarăş foarte serios şi cu răspundere a protestat energic împotriva acelei secvenţe: „De ce să se sperie fata în halul ăsta. Doar e un flăcău de-al nostru, nu-i fascist!". În îndelungata mea experienţă am observat că, cu cît se pricepe omul mai puţin în artă, cu atît e mai darnic în sugestii. În schimb, cu cît e mai avizat, cu atît e mai rezervat în a face recomandări.

Da! Filmul şi-ar fi pierdut din farmec dacă n-ar fi fost veridicul acelei scene interpretate atît de dramatic şi comic în acelaşi timp

de Vladimir Ivaşov şi Jeana Prohorenko, actori care erau pe atunci încă studenţi.

— Şi distribuţia aceasta are povestea ei. La început găsisem altă pereche. Dar chiar pentru prima zi a filmării aveam o scenă cu un tanc în mers, pe capota căruia postasem aparatul de filmat. Unde puteam să mă aflu eu, regizorul, decît alături de aparat, pe aceeaşi capotă? În faţa noastră un şofer militar a trecut, în viteză, cu un alt blindat, acroşîndu-mă. De la filmare am fost transportat direct la spital, cu cîteva coaste rupte. Pe patul de suferinţă mă tot perpeleam. Nu numai din cauza durerilor, dar aveam sentimentul că ceva nu-i în regulă cu filmul. „Ce nu fac eu bine?" – mă tot întrebam, pînă ce, într-o noapte mi-am dat seama că actorii mei erau prea vîrstnici. Trebuia să găsesc alţii, de vîrsta personajelor filmului. Cum am ajuns la filmare, am anunţat că modific distribuţia şi a şi izbucnit scandalul. „De ce să schimbi actriţa aşa, tam-nesam?", a sărit directorul meu de producţie. Doar oamenii nu făcuseră, între timp, nimic compromiţător. L-am abordat atunci pe interpretul soldatului meu. „Uite, nu-mi dau aprobarea să te schimb. Dă-ţi demisia de bunăvoie!" M-a privit cu o scînteie de gheaţă în priviri: „Am fost prost la probe?". I-am zis: „Cînd un bărbat de 23 de ani vrea la mama ca un băieţaş de 17, ceva nu-i în regulă…". De fapt îl măgulisem. N-avea 23, mergea binişor spre 30. A renunţat! În clasa de actori a lui Mihail Romm l-am găsit pe Ivaşov care nu împlinise încă 20 de ani. Mai complicate aveau să fie acum tratativele cu vedeta noastră feminină. I l-am prezentat pe noul său partener. „Priveşte-ţi din nou probele şi vino să ne consultăm." „Probele-s bune!" – m-a luat ea în primire. „Dar prevăd că vrei să te descotoroseşti de mine!" Avea dreptate! Probele erau, într-adevăr, foarte bune. Şi ea juca bine… „E adevărat ce spui!" – am aprobat-o. „Dar uită-te în oglindă, priveşte-ţi ochii. Cînd o să te închid în marfar cu Volodia, după cinci minute nu tu vei fi cea care va striga «Mama!», ci… el!" Şi a renunţat şi ea, dar pe înlocuitoare n-o găsisem. Căutam febril chipul pe care-l doream. Într-un album i-am găsit portretul. Era o studentă de la teatrul MHAT. „Asta-i Şura!" – am exclamat. „Greşiţi" – mi-au răspuns „organele". Abia intrase în şcoală! Deasupra catedrei profesorului ei străjuiau portretele lui Stanislavski şi Nemirovici Dancenko, părinţii „metodei". I-am cerut, tocmai mentorului, acordul pentru distribuirea studentei sale în rolul eroinei mele. „Nu

aprob!" – a tunat cu vocea sa autoritară. „Noi ne străduim, aici, să pregătim actori, iar voi îi stricaţi!" I-am replicat totuşi că fata nu era o sclavă. „N-are decît să plece. E liberă! Dar la mine nu se va mai întoarce." Începusem să mă enervez. „Vor mai fi existînd şi alte şcoli de actori!" Iar el, arătînd deasupra catedrei: „Priviţi numai portretele noastre…". Clasicii erau impunători, într-adevăr. Dar mă înfuriasem de-a binelea. „Visînd la chipurile lor, poate că va termina institutul vostru purtînd tava pînă la adînci bătrîneţi! Noi îi dăm o şansă unică, rolul principal."

Am trîntit uşa, am luat-o de braţ pe Jeanna Prohorenko şi ne-am dus glonţ la Mihail Romm. După ce a examinat-o, i-a rezolvat în cîteva zile transferul universitar.

Şi mai departe? Mai departe s-a făcut filmul, iar Jeanna, Vladimir şi tînărul lor mentor au urcat covorul roşu de la Cannes, de unde s-au întors, victorioşi, cu premiul acordat „celei mai bune partici-pări"…

Al 41-lea fusese doar o treaptă în ascensiunea laureatului Marelui Premiu al Juriului…

Trăiască Mexicul!
(*¡Que viva México!*)

de Serghei Eisenstein (1898-1948)

SUA, Mexic, URSS, 1931-1979. *Regie*: Serghei Eisenstein, Grigori Aleksandrov. *Imagine*: Eduard Tisse. *Distribuţie*: amatori din diverse regiuni ale Mexicului.

Argument

Oricît ar părea de ciudat, proiectul acestei evocări porneşte din confruntarea a două fotografii: una datînd din 1929, cealaltă din 1932. Amîndouă îl înfăţişează pe celebrul cineast Serghei Eisenstein.

Prima, cea din 1929, redă imaginea unui bărbat conştient de forţa şi tinereţea sa (avea 31 de ani), îmbrăcat cu simplitate, într-un pulover cu guler larg. Are în zîmbet şi în privire siguranţa de sine a omului care şi-a găsit drumul în viaţă. Pînă şi gestul pe care-l schiţează, acela al unui salut cu palmele împreunate în dreptul frunţii, e adresat parcă unor suporteri dezlănţuiţi ce pot paria fără grijă pe victoria sa.

Trei ani mai tîrziu, iată un alt Eisenstein, surprins pe peronul unei gări. *Acelaşi*, şi totuşi incredibil de *altul*! S-a petrecut cu el ceva, ceva ireparabil... E foarte elegant, are un pardesiu cu o croială

occidentală ireproşabilă, un costum la modă, fular de mătase, iar părul-arici de odinioară îi e domesticit sub o pălărie din fetru cu boruri largi; n-a uitat să arboreze pînă şi o ostentativă garoafă la butonieră. Şi totuşi, toată această eleganţă nu înlătură impresia de neglijenţă indiferentă şi ostenită pe care o lasă, de la pardesiul descheiat pînă la tulpina atîrnînd prea lungă a florii de la butonieră.

Dar ceea ce frapează cel mai mult la el este expresia. Chipul i-a devenit cel al unui om care a îndurat înfrîngerea, care şi-a pierdut încrederea în sine, căruia viaţa nu-i mai oferă, cel puţin vremelnic, nici perspective, nici bucurii.

Într-un cuvînt: un bătrîn.

Ce s-a putut întîmpla într-un interval de numai trei ani pentru ca eroul celor două fotografii să treacă printr-o asemenea transformare? Ce-ar fi putut determina o atît de precipitată alterare a forţei vitale, o asemenea îmbătrînire într-un timp atît de scurt?

Iată întrebările către care ne-a purtat confruntarea celor două portrete şi, încercînd să răspundem la ele, am descoperit în biografia marelui cineast trei ani cît o viaţă, începuţi cu un voiaj triumfal şi încheiaţi cu un eşec sfîşietor.

Obiectivul nostru a devenit investigarea şi reconstituirea acestei decisive aventuri trăite la Berlin şi Geneva, la Paris şi New York, la Hollywood şi în Mexic, iar mai tîrziu la Moscova şi Alma-Ata.

Numai o asemenea restituire atentă şi răbdătoare ne-ar putea dezvălui ceva din misterul istovirii unei strălucitoare tinereţi de artist...

„Cîinele roşu...”

Portarul marelui hotel genevez îşi cîntări, rutinat, din priviri, clienţii.

Desigur, domnule Wechsler, am reţinut apartamentul pe care l-aţi solicitat telegrafic de la Berlin... Două camere pentru dumneavoastră şi fiii dumneavoastră.

Dar pînă să vină *groom*-ul după bagaje, nu-şi slăbi din ochi oaspeţii. Şi un ageamiu şi-ar fi dat seama că tatăl era mult prea tînăr pentru vîrsta feciorilor săi. Doar să-i fi conceput... la pubertate! Şi pe urmă, prea erau deosebiţi unul de altul. Tatăl, un tip cu obrajii congestionaţi, luă autoritar în primire cheia apartamentului. Primul dintre „fiii” Wechsler era scund, cu un tors foarte puternic, care sprijinea un cap cu o frunte monumentală. Cel de-al doilea, înalt şi atletic, avusese imprudenţa să-l strige în auzul tuturor: „Serghei!”. Ceea ce nu suna defel a nume german... Numai cel de-al treilea corespundea modelului germanic, ba avea chiar aerul unui viking. Urmărindu-i cum se îndreptau către lift, în costumele lor identice, ca nişte uniforme albastre care aduceau mai degrabă a salopete, portarul zîmbi, aplecîndu-şi privirea spre paşaportul capului de familie: Lazar Wechsler, domiciliat în Zürich, de profesie producător de filme: „Şi asta mai e profesie!” – gîndi portarul, strecurîndu-şi în sertarul ghişeului bancnota cu care nou-venitul îl încredinţase de la bun început de generozitatea sa... O generozitate care se cerea răsplătită prin discreţie.

Suspiciunile portarului erau justificate: „fiii” lui Lazar Wechsler se aflau într-adevăr ilegal în perimetrul cantonului Genevei. De cîteva luni, de cînd un ambasador sovietic, Vorovski, fusese ucis

de către un grup de teroriști „albi", guvernul cantonului hotărîse, pentru a preveni primejdia unei recidive, să nu mai accepte pe teritoriul său cetățeni ruși, „indiferent de culoare". Trei dintre cei patru „Wechsleri" erau ruși, și nu dintre cei „albi". Adevăratele lor nume erau: Serghei Eisenstein, Grigori Aleksandrov și Eduard Tisse, celebrii autori ai unui film care stîrnise, în doar trei-patru ani, uriașe valuri de admirație și ură: *Crucișătorul Potemkin*. Pătrunzînd ilegal pe teritoriul genevez, ei se grăbeau spre învecinatul castel La Sarraz.

Automobilul, un teritoriu inviolabil!

În anii '20 ai secolului XX, stăpîna castelului devenise Hélène de Mandrot, o demnă urmașă, dacă nu a tradițiilor războinice, cel puțin a mecenatului străbunilor ei. Sălile reci ale cetății în care străjuiau armuri contemporane legendelor lui Wilhelm Tell fuseseră larg deschise tuturor reprezentanților artei moderne. La invitația gazdei, cu numai un an în urmă, în 1928, se adunaseră aici, la un congres internațional, arhitecții; pentru 1930 fusese deja programată o întrunire a muzeografilor lumii. În vara lui 1929 însă, domeniul era rezervat avangardei cinematografice universale.

Invitației doamnei de Mandrot îi răspunseseră mulți tineri maeștri ai cinematografiei mondiale, dispuși să lanseze o declarație de război atît producției industriale de filme, cît și comercializării artei imaginii. Printre invitați se numărau: Walter Ruttmann, autorul unui poem documentar consacrat Berlinului, devenit clasic; Léon Moussinac, ilustru teoretician și critic; Hans Richter, care încerca să adapteze cinematograful modern la dogmele antidogmatice ale suprarealismului; un tînăr parizian cu nume italian despre care prea puțini știau că e brazilian, Alberto Cavalcanti; un omuleț scund, iute ca argintul-viu, care exploda în salve de aforisme – esteticianul maghiar Béla Balázs; o preafrumoasă întruchipare a fotogeniei, Janine Bouissounouse; un olandez neastîmpărat, Franken; precum și japonezii Mumo Mzotga și Hirochi Higo, însinguraţi și

triști că nu știau să vorbească nici o limbă europeană. Printre acești oaspeți, atît de diferiți, rătăcea amfitrioana, străduindu-se să le facă sejurul la castel cît mai agreabil.

> La început – avea să-și amintească mai tîrziu Montagu – totul decurgea admirabil [...] Ne arătam unii altora filmele, ne lăudam unii pe alții și ne admiram reciproc [...] Domnea o atmosferă elevată și enervantă de discuție politicoasă...[1]

Într-o bună zi însă, toată această atmosferă de amiabilă onorabilitate explodă la auzul mult așteptatei vești: „Sosesc!... Sînt la Geneva...".

Cei unanim așteptați erau membrii delegației sovietice.

> Pe atunci – istorisește Arnold Kohler – Rusia era pentru cei mai mulți dintre noi țara libertății revoluționare a expresiei: tentativele picturale cele mai îndrăznețe acolo își găsiseră terenul favorabil [...] și în domeniul cinematografului tot acolo erau realizate operele majore [...][2]

În aspirația lor către noncomercial, Kohler, Montagu și ceilalți cineaști ai La Sarrazului, oameni neîndoielnic înzestrați, aleseseră totuși o cale „sinucigașă", cea a unui cinematograf marginal, adresat elitei, a unui cinematograf întors din disperare împotriva definiției sale firești de artă a publicului larg.

Eisenstein însă găsise, în alt context social, un drum diferit. Filmele sale, deși necomerciale, rămîneau un bun al mulțimilor pe care, mai mult decît atît, le subjugau și le înrîureau, le luminau și le agitau. „Eisenstein ne apărea ca un soi de erou mitologic", mărturisește Arnold Kohler.

„Olimpianul" Eisenstein primise la Berlin invitația de a participa la congresul elvețian, împreună cu cei doi colegi ai săi, numai că – în mod legal – n-ar fi putut ajunge acolo. Pe de altă parte, nimic n-ar fi clintit-o din hotărîrea de a-i găzdui pe neastîmpărata doamnă de Mandrot care, mai mult decît la orice, ținea la universalitatea reuniunilor sale.

Astfel, într-o frumoasă dimineaţă de august, pînă să se dezmeticească poliţia cantonală, „familia" Wechsler părăsi Geneva, cu destinaţia La Sarraz.

Nu vă temeţi! – li s-a adresat producătorul „progeniturilor" sale. Atîta vreme cît vă aflaţi în automobilul meu, nimeni n-are dreptul să intervină. Automobilul e, la noi, un teritoriu inviolabil...

În apropierea castelului a devenit, totuşi, evident că nu mai puteau pătrunde. Agenţi în civil mişunau pretutindeni şi, sub privirile lor de cîini de pază, orice tentativă ar fi fost hazardată. Producătorul îşi lăsă „familia" în maşină şi porni, de unul singur, către castel. Solia sa revigoră în doamna de Mandrot impulsuri războinice pe care le credea uitate. Ea îşi adună, în grabă, oastea de congresişti şi, în fruntea acesteia, porni spre locul în care era parcat automobilul lui Wechsler.

Sub privirile neputincioase ale poliţiştilor genevezi, vehiculul se transformă în tribuna unei adunări entuziaste de bun venit. În picioare pe scara automobilului, Eisenstein rosti un înflăcărat discurs de salut, iar Moussinac, Montagu şi Ruttmann răspunseră cu un protest îndîrjit la adresa autorităţilor care împiedicau buna desfăşurare a congresului.

Stînjenit, guvernatorul cantonului a sfîrşit prin a acorda delegaţilor sovietici preţioasa autorizaţie de intrare în castel. Cum s-a constatat ulterior, demnitarul însuşi era un admirator fervent al celei de-a şaptea arte şi al lui *Potemkin*.

Din acest moment, după cum atestă martorii oculari, Congresul Cinematografului Independent a început să se desfăşoare la o altă tensiune. Cei care se răsculaseră împotriva industriei, a cinematografului-vis, a confortului inept, cei care doreau să salveze şi să consacre cea de-a şaptea artă invenţiei şi inovării nu puteau să nu vadă în Serghei Mihailovici Eisenstein „profetul" mult aşteptat. „Serghei Mihailovici şi asociaţii săi arboraseră deja, prin filmele lor celebre, un fel de stindard mondial al mişcării noastre. Ei erau experimentatorii supremi, nu numai artişti, ci şi oameni de ştiinţă",

avea să scrie, mai tîrziu, Montagu în volumul său memorialistic *Cu Eisenstein la Hollywood.*

Spiritul critic, neastîmpărul, efervescenţa de idei a nou-veniţilor pulverizară „societatea de admiraţie mutuală" cristalizată în primele zile ale Congresului. Idolii de pînă mai ieri se dezmeticiră, ridiculizaţi fără cruţare, experimentele uneori merituoase, dar fără direcţie şi fără risc erau contestate cu îndîrjire. Pînă şi un monument-fetiş al avangardelor, precum *Cabinetul doctorului Caligari*, se prăbuşi sub avalanşa sarcasmului eisensteinian. „Barbară sărbătoare a autodistrugerii umanităţii artei, [...] mormînt al principiilor sănătoase ale cinematografiei, [...] combinaţie gestică de isterie mută, [...] asortiment de pînze ornamentale, de decoruri pictate, de feţe schimonosite, de sfîşieri şi comportări antinaturale..." – aşa se năruiau miturile, icoanele pînă deunăzi recunoscute ca „făcătoare de minuni", sub loviturile titanului...

„Şi totuşi, peste tot domnea voioşia...", va povesti, după aproape patruzeci de ani, Kohler.

Muza cinematografiei, captivă a industriei

„Ne era dat să vedem nu trei bandiţi cu mutre lombrosiene, ci trei bărbaţi fini şi distinşi. Mai cu seamă Eisenstein arbora cea mai rafinată eleganţă şi Hélène de Mandrot ne arunca priviri triumfal ironice: «Sînt mai bine crescuţi decît voi toţi!...»", îşi aminteşte, în continuare, Arnold Kohler.

Creatorul lui *Potemkin* devenise sufletul Congresului. Vorbele sale de spirit, ideile sale scînteietoare, stilul ales în exprimare trezeau simpatie şi afinităţi. Sub impulsul îndrăzneţelor sale teorii acceptate cu religiozitate, actul artistic însuşi dobîndea un relief fără precedent.

> Încărcătura afectivă a operei de artă – „predica" Eisenstein – îşi are izvorul în desfăşurarea a două procese simultane: un elan impetuos către cele mai înalte eşaloane ale conştiinţei şi, în acelaşi timp, la nivelul structurilor formale, un salt în straturile senzoriale cele mai

adînci. Polii opuşi, cele două direcţii ale fluidului unic, creează remarcabila tensiune a unităţii dintre formă şi fond, fără de care nici nu există artă autentică. Cînd unul sau celălalt dintre aceste două elemente se dezechilibrează, opera de artă rămîne incompletă. Dacă dezechilibrul se manifestă în favoarea tematicii, a gîndirii, va rezulta o operă logică, dar uscată şi didactică; însă şi dacă exagerarea s-ar manifesta în zona gîndirii senzoriale, rezultatul ar fi fatal operei, osîndite să nu mai fie decît un soi de haos senzorial, delirant şi supranatural. Numai unitatea dual㠄 numai interpenetrarea celor două direcţii poate conduce la tensiunea artei autentice...

Dar care este locul cinematografului în tabloul universal al artelor? Toată lumea ştie că anii istoriei cinematografiei sînt mai puţini la număr decît secolele celorlalte arte.

Generaţia noastră – spunea, nu fără mîndrie, cineastul – a fost martora migrării filmului din „cabinetele groazei" şi „pavilioanele rîsului" tuturor bîlciurilor, din music-hall-uri şi reprezentaţii de scamatorie în categoria artelor recunoscute ca majore. Şi ce este astăzi cinematograful pe care-l slujim? O sinteză a tuturor artelor, sinteză pe care grecii au pierdut-o, pe care Diderot s-a străduit, fără succes, s-o regăsească în teatrul liric, în operă, Wagner în drama muzicală, Scriabin în concertele cromatice. Pentru sculptură reprezintă o smulgere din imobilism; pentru pictură – arta fluxului liber al formelor care se schimbă, se transformă şi se topesc, imagini şi compoziţii care pînă la apariţia cinematografului nu erau accesibile decît muzicii. Doar muzica dispunea pînă acum de o asemenea capacitate a fluidităţii, dar, odată cu apariţia filmului, valul ritmic şi melodic capătă noi potenţe ale reprezentării concrete şi palpabile. Din punctul de vedere al literaturii, cinematograful manifestă difuziunea poeziei perfecte şi a poeziei celei mai riguroase într-un domeniu în care totuşi, să nu uităm, imaginea dorită este instantaneu materializată într-o percepţie audiovizuală.

Şi privit din punctul de vedere al teatrului? [...] Poate că aţi vizitat şi dumneavoastră „panoramele" din bîlciurile de odinioară, unde erau expuse alături craniul lui Alexandru cel Mare de cînd avea 15 ani şi, la doi paşi, cel de cînd avea 45. [...] Coexistenţa teatrului în epoca cinematografului nu-mi pare mai puţin aberantă! Cinematograful nu

este decît teatrul ajuns la vîrsta adultă. [...] Ca nici o altă artă, numai cinematografia e capabilă să pună în cadru, sub trăsături generalizate, omul şi ceea ce vede, omul şi ceea ce-l înconjoară, omul şi ceea ce reuneşte el în jurul său...[3]

Prelegeri pasionante, fermecătoare, inedite, de care totuşi acelaşi Eisenstein s-a săturat foarte curînd. Cu complicitatea lui Hans Richter, a propus lucrul cel mai neaşteptat cu putinţă: ca întreg conclavul să abandoneze teoria, înlocuind-o cu acţiunea. Ca ambianţă şi recuzită, castelul avea tot ceea ce era necesar unui film de epocă. În cîteva ore, toate inestimabilele piese ale străvechii aşezări zăceau pe peluze. Fantomatică, doamna de Mandrot se preumbla printre armuri, lănci şi scuturi, contemplînd dezastrul. Funcţia de regizor şi-o asumase Richter; camera o vizau Tisse şi Ruttmann; cît despre Eisenstein, îşi rezervase rolul obscur, dar strategic de... recuziter. Vedeta filmului nu putea fi alta decît frumoasa Janine Bouissounouse, iar subiectul, rupt din actualitatea congresului, lupta cinematografiei independente împotriva celei comerciale.

Janine Bouissounouse, cocoţată în unul dintre turnurile castelului – cum şi-o va aminti, cincisprezece ani mai tîrziu, Arnold Kohler –, îmbrăcată într-o lungă cămaşă de noapte, încinsă cu o eşarfă din hîrtie şi cu un „sutien" confecţionat din două bobine de film, simboliza muza cinematografiei independente. Captivă a industriei, era legată de un horn cu nişte lanţuri ruginite, descoperite în pivniţa castelului. Oastea „independenţilor" dădea asaltul pentru a o elibera. Încins într-o armură medievală, Béla Balázs conducea forţele întunecate ale comerţului.

Din păcate, urma acestui original burlesc cinematografic preluat, la încheierea congresului, de către Hans Richter s-a pierdut. Au rămas doar fotografii „de platou", expresive în felul lor: Eisenstein grimîndu-l pe Léon Moussinac în d'Artagnan; acelaşi Eisenstein asistîndu-l pe Jean-Georges Auriol, redactorul lui *La Revue du Cinéma*, îndărătul maşinii de scris transformate în mitralieră sau cocoţat pe postamentul unui aparat de proiecţie, sfidînd, cu coif pe cap şi lance sub braţ, morile de vînt ale posterităţii. Dacă vreodată,

adînci. Polii opuşi, cele două direcţii ale fluidului unic, creează remarcabila tensiune a unităţii dintre formă şi fond, fără de care nici nu există artă autentică. Cînd unul sau celălalt dintre aceste două elemente se dezechilibrează, opera de artă rămîne incompletă. Dacă dezechilibrul se manifestă în favoarea tematicii, a gîndirii, va rezulta o operă logică, dar uscată şi didactică; însă şi dacă exagerarea s-ar manifesta în zona gîndirii senzoriale, rezultatul ar fi fatal operei, osîndite să nu mai fie decît un soi de haos senzorial, delirant şi supranatural. Numai unitatea dual㠄, numai interpenetrarea celor două direcţii poate conduce la tensiunea artei autentice...

Dar care este locul cinematografului în tabloul universal al artelor? Toată lumea ştie că anii istoriei cinematografiei sînt mai puţini la număr decît secolele celorlalte arte.

Generaţia noastră – spunea, nu fără mîndrie, cineastul – a fost martora migrării filmului din „cabinetele groazei" şi „pavilioanele rîsului" tuturor bîlciurilor, din music-hall-uri şi reprezentaţii de scamatorie în categoria artelor recunoscute ca majore. Şi ce este astăzi cinematograful pe care-l slujim? O sinteză a tuturor artelor, sinteză pe care grecii au pierdut-o, pe care Diderot s-a străduit, fără succes, s-o regăsească în teatrul liric, în operă, Wagner în drama muzicală, Scriabin în concertele cromatice. Pentru sculptură reprezintă o smulgere din imobilism; pentru pictură – arta fluxului liber al formelor care se schimbă, se transformă şi se topesc, imagini şi compoziţii care pînă la apariţia cinematografului nu erau accesibile decît muzicii. Doar muzica dispunea pînă acum de o asemenea capacitate a fluidităţii, dar, odată cu apariţia filmului, valul ritmic şi melodic capătă noi potenţe ale reprezentării concrete şi palpabile. Din punctul de vedere al literaturii, cinematograful manifestă difuziunea poeziei perfecte şi a poeziei celei mai riguroase într-un domeniu în care totuşi, să nu uităm, imaginea dorită este instantaneu materializată într-o percepţie audio-vizuală.

Şi privit din punctul de vedere al teatrului? [...] Poate că aţi vizitat şi dumneavoastră „panoramele" din bîlciurile de odinioară, unde erau expuse alături craniul lui Alexandru cel Mare de cînd avea 15 ani şi, la doi paşi, cel de cînd avea 45. [...] Coexistenţa teatrului în epoca cinematografului nu-mi pare mai puţin aberantă! Cinematograful nu

este decît teatrul ajuns la vîrsta adultă. [...] Ca nici o altă artă, numai cinematografia e capabilă să pună în cadru, sub trăsături generalizate, omul şi ceea ce vede, omul şi ceea ce-l înconjoară, omul şi ceea ce reuneşte el în jurul său...[3]

Prelegeri pasionante, fermecătoare, inedite, de care totuşi acelaşi Eisenstein s-a săturat foarte curînd. Cu complicitatea lui Hans Richter, a propus lucrul cel mai neaşteptat cu putinţă: ca întreg conclavul să abandoneze teoria, înlocuind-o cu acţiunea. Ca ambianţă şi recuzită, castelul avea tot ceea ce era necesar unui film de epocă. În cîteva ore, toate inestimabilele piese ale străvechii aşezări zăceau pe peluze. Fantomatică, doamna de Mandrot se preumbla printre armuri, lănci şi scuturi, contemplînd dezastrul. Funcţia de regizor şi-o asumase Richter; camera o vizau Tisse şi Ruttmann; cît despre Eisenstein, îşi rezervase rolul obscur, dar strategic de... recuziter. Vedeta filmului nu putea fi alta decît frumoasa Janine Bouissounouse, iar subiectul, rupt din actualitatea congresului, lupta cinematografiei independente împotriva celei comerciale.

Janine Bouissounouse, cocoţată în unul dintre turnurile castelului – cum şi-o va aminti, cincisprezece ani mai tîrziu, Arnold Kohler –, îmbrăcată într-o lungă cămaşă de noapte, încinsă cu o eşarfă din hîrtie şi cu un „sutien" confecţionat din două bobine de film, simboliza muza cinematografiei independente. Captivă a industriei, era legată de un horn cu nişte lanţuri ruginite, descoperite în pivniţa castelului. Oastea „independenţilor" dădea asaltul pentru a o elibera. Încins într-o armură medievală, Béla Balázs conducea forţele întunecate ale comerţului.

Din păcate, urma acestui original burlesc cinematografic preluat, la încheierea congresului, de către Hans Richter s-a pierdut. Au rămas doar fotografii „de platou", expresive în felul lor: Eisenstein grimîndu-l pe Léon Moussinac în d'Artagnan; acelaşi Eisenstein asistîndu-l pe Jean-Georges Auriol, redactorul lui *La Revue du Cinéma*, îndărătul maşinii de scris transformate în mitralieră sau cocoţat pe postamentul unui aparat de proiecţie, sfidînd, cu coif pe cap şi lance sub braţ, morile de vînt ale posterităţii. Dacă vreodată,

printr-o întîmplare norocoasă, bobina luată de Richter ar fi redescoperită, în faţa privirilor generaţiei noastre ar reînvia portretele celor care, acum cincizeci de ani, cizelau, din umbră, fizionomia viitoare a cinematografului.

Pelerinii cu 25 de dolari în traistă...

Era oricum un moment de răscruce pentru istoria artei filmului. Tehnica sunetului înscris pe peliculă impusese, pe plan mondial, legi noi concepţiei şi producţiei cinematografice. Oaspeţii doamnei de Mandrot scrîşneau din dinţi cînd auzeau de *talkies*, cum erau denumite filmele atrăgătoare prin noutatea tehnică a sunetului, dar nule sub aspect estetic.

Celor mai mulţi dintre delegaţi li se părea că, prin filmul sonor, Hollywoodul dădea o lovitură decisivă artei imaginii. Cineaştii sovietici aveau şi aici o poziţie mai nuanţată, cu toate că în ţara lor nici nu se vorbea încă de „film sonor", în primul rînd din cauza planului cincinal. Nu fiindcă cinematografia ar fi fost subestimată de către planificatori. Dimpotrivă, pentru anii următori se aveau în vedere extinderea industriei sovietice de filme, producerea de echipamente moderne, înfiinţarea de noi studiouri republicane.

De ce s-ar fi grăbit cu tehnica sunetului? În America, fraţii Warner lucraseră la o scară infinit mai redusă cînd şi-au îngăduit virajul istoric. Dar ei îşi jucaseră astfel ultima carte, gestul lor temerar ascundea disperarea unei firme ajunse în pragul falimentului. Cinematografia sovietică nu avea de ce să rişte, ea era oricum înfloritoare. N-o mîna nici concurenţa feroce care precipitase lucrurile la Hollywood şi nici gustul unui public pe care l-ar fi atras, în sălile de proiecţie, doar curiozitatea. Ei slujeau, angajaţi, propaganda!

Şi totuşi, pe măsură ce „sminteala" sonorului se întindea în Occident, pe măsură ce noua tehnică îşi înscăuna monopolul asupra reţelelor de distribuţie, cineaştii ruşi începeau să se preocupe de perspectivele ce se profilau. Circulaţia internaţională a filmelor sovietice era, evident, periclitată, dacă nu chiar întreruptă, din cauza necompetitivităţii tehnice. Cei mai ambiţioşi dintre realizatorii de

filme, cei care deveniseră purtătorii drapelului cinematografic, erau constrînşi să mediteze la acest lucru.

Într-o zi fierbinte din vara anului 1928, nedespărţiţii Eisenstein şi Aleksandrov îl întîlniseră, la Moscova, pe Pudovkin aflat într-o stare de nemaipomenită surescitare. Cu exaltarea şi înfierbîntarea care-i erau caracteristice, Grigori Aleksandrov îşi va aminti cincizeci de ani mai tîrziu:

> Pudovkin începu să ne vorbească despre filmele sonore şi despre schimbările pe care le-ar fi putut aduce sunetul. [...] Discuţia noastră se lungea. Am decis să aruncăm cîteva concluzii pe hîrtie, botezînd aceste note „Declaraţie" – aşa cum căutătorii de aur marchează, cu un semn, descoperirea unui filon. [...] Am început deci toţi trei să „formulăm", gesticulînd şi întrerupîndu-ne unul pe altul...
> — Mult visatul film sonor este acum realitate... După ştirile pe care le primim, această nouă cucerire a cinematografului pare a fi îndreptată pe o cale greşită...
> — Ceea ce nu numai că poate frîna dezvoltarea cinematografului ca artă, dar ameninţă cu distrugerea toate realizările lui actuale din domeniul formei.
> — Asistăm deja la exploatarea comercială a mărfii cel mai uşor de fabricat şi de vîndut, adică a filmului vorbitor, în care înregistrarea sunetului coincide în modul cel mai exact cu mişcarea de pe ecran a buzelor, care dă publicului iluzia că aude oameni care vorbesc...
> — Primejdia nici nu e încă aici! Abia a doua etapă va fi cu adevărat periculoasă cînd, după declinul primei percepţii a noilor posibilităţi, după trecerea valului de curiozitate, va veni rîndul dramelor de „înaltă literatură" şi al altor căutări în care teatrul va invada ecranul...
> — Utilizat astfel, sunetul va distruge montajul, mijloc fundamental prin care cinematograful a putut atinge un grad atît de înalt al expresivităţii. Orice sunet adăugat unei fracţiuni de montaj îi intensifică inerţia, pentru că nu prin „bucăţi" operează montajul, ci prin confruntări!...
> — Şi atunci, să ne pronunţăm şi noi împotriva tehnicii sonore, ca atîţia mari cineaşti ai Occidentului?...
> — Nu! Noua descoperire nu este un moment întîmplător, ci o şansă oferită cinematografiei de a se sustrage unei întregi serii de impasuri precum subtitlurile, care nu pot fi incluse în compoziţia montajului,

sau balastul explicativ (planurile generale, de pildă) care încetineşte tempoul...

— Să adăugăm faptul că, în ce priveşte dramaturgia, subiectul filmelor tinde să devină pe zi ce trece mai complex. Sunetul introduce în mod inevitabil un mijloc nou şi foarte eficient de expresie.

— Şi atunci, întrebăm din nou: pentru sau împotriva sunetului?

— Numai pentru utilizarea contrapunctică a sunetului în raport cu montajul vizual, numai pentru „noncoincidenţa" netă a sunetului cu imaginea...

— Numai o asemenea „metodă de atac" va crea un nou contrapunct orchestral de imagini vizuale şi de imagini sonore.

— Sunetul tratat ca element al montajului – iată drumul nostru![4]

S-ar putea ca şi atunci, aşa cum o va face mai tîrziu sub zidurile La Sarrazului, Eisenstein să fi încheiat discuţia cu un avîntat: „Destul cu teoria! La practică, acum...".

La practică, dar unde?... Filmul sonor se făcea în Statele Unite, tehnica americană abia începuse să fie exportată mai întîi în Anglia, apoi în Franţa şi ulterior în Germania. În ultimii patru ani, Eisenstein, Aleksandrov şi Tisse dăruiseră cinematografiei ruse trei filme de circulaţie internaţională: *Crucişătorul Potemkin*, *Octombrie* şi *Vechiul şi noul*. Ar fi fost momentul, acum, să-şi ia camera de filmat pe umăr şi s-o pornească în lumea largă. Meritau cu prisosinţă o vacanţă...

...Detaliile înţelegerii nu le cunoaştem. Credem că în bună măsură au fost perfectate în cursul întîlnirii pe care cei trei au avut-o cu conducătorii statului sovietic în primăvara anului 1928. Aleksandrov povesteşte în memoriile sale cum s-au pomenit chemaţi la telefon de către secretarul general al PCUS, I.V. Stalin, şi invitaţi pentru a doua zi la ora 12 – „evident, dacă ora vă convine!" – la Kremlin. Acolo, în prezenţa lui Kliment Voroşilov (Preşedintele Consiliului Militar) şi a lui Viaceslav Molotov (secretar al CC al PCUS), Stalin a expus observaţiile Biroului Politic asupra primei versiuni a filmului *Linia generală*, despre dezvoltarea agriculturii cooperatiste, pentru care s-a propus, de altfel, un alt titlu, mai puţin angajant: *Vechiul şi noul*.

Către sfîrşitul întîlnirii, Stalin le-a vorbit şi despre tema care-i preocupa pe cineaşti atunci... cinematograful sonor! „Studiaţi-l în

amănunt!", le-ar fi spus el, potrivit memoriilor pe care Aleksandrov le-a publicat tîrziu, în 1976, „întrucît reprezintă pentru noi un factor de mare importanţă. Cînd eroii noştri vor căpăta voce, operele cinematografice vor avea o influenţă uriaşă".

Cu aceste cuvinte, conducătorul sovietic îşi dădea explicit asentimentul pentru proiectul, emis la diferite eşaloane ale cinematografiei, de a-i trimite peste graniţă, în prospecţie, la izvoarele filmului sonor, pe cei trei autori ai lui *Potemkin*. Numai că ţara nu putea face prea mult pentru acest voiaj. În afara poverii de faimă şi vise pe care o căra fiecare, nu li s-a înmînat decît cîte un bilet de 25 dolari. Sărăcie lucie... Ţara nu le putea oferi burse de studii. Trebuiau să-şi cîştige existenţa prin truda zilnică, ca atîţia alţi pribegi porniţi să cunoască lumea. Plecau, totuşi, deplin încrezători în destinul lor. Aureolaţi de glorie, cum se ştiau, sperau să găsească de lucru...

Cele trei ursitoare ale *Îngerului albastru*

Cînd au ajuns la Berlin, întreg oraşul – ca şi Bucureştiul acelei vremi – nu fredona decît „Sonny Boy, Sonny Boy". Sălile cinematografice făceau faţă cu dificultate îmbulzelii publicului la una dintre primele „atracţii" ale cinematografului sonor: *Cîntăreţul nebun*. Poveste naivă, melodramatică, aducînd astăzi zîmbetul pe buze, dar atunci... „N-am putut închide ochii toată noaptea!... – mărturiseşte Aleksandrov. Marele mut dobîndise grai şi asta schimba radical întreaga noastră practică cinematografică..."[5]

Din acest moment, nu mai doreau decît să treacă la a doua etapă a misiunii lor, „spionarea" noii tehnici de producţie. Această ocazie li se oferi mai lesne decît se aşteptau. În studiourile UFA se afla un oaspete american de origine vieneză: regizorul Josef von Sternberg. Realizatorul faimosului film *Docurile din New York* turna, la Berlin, o adaptare după *Profesorul Unrat*, marele succes internaţional al lui Heinrich Mann. Jucau Emil Jannings şi o tînără actriţă încă nu prea cunoscută: Marlene Dietrich. Întîlnindu-l pe Eisenstein, von Sternberg fu impresionat de farmecul, de cultura, de umorul său. Americanul îi întinse colegului sovietic o mînă prietenească. Dorea să-l aibă pe

platou, să-i poată cere sfatul, să-l angajeze ca asistent împreună cu tovarăşii săi care atîta aşteptau! „Astfel – notează cu legitimă mîndrie Aleksandrov –, *Îngerul albastru* a avut în jurul leagănului său maeştri a trei mari puteri cinematografice: Statele Unite, URSS şi Germania...”[6]

Dar în pofida ospitalităţii oferite de reprezentanţa cinematografică sovietică şi a îndîrjitei cumpătări pe care şi-o impuneau cei trei, tainul reprezentat de cei 75 de dolari era pe sfîrşite. În acest moment, invitaţia castelanei elveţiene şi contractul oferit de Lazar Wechsler păreau să rezolve, providenţial, măcar pentru un timp, dilema financiară.

Mulţi ani mai tîrziu, în octombrie 1978, la Cinemateca Franceză s-a desfăşurat o „Săptămînă a istoriei filmului elveţian”. În cele şapte zile au fost programate, firește, pelicule cu care mica, dar prestigioasa cinematografie se mîndrea. Totuşi senzaţia săptămînii, şi filmul care deschidea manifestarea, era un cvasi-documentar de ficţiune intitulat *Frauennot-Frauenglück*, adică, în traducere destul de liberă, *Destine de femei*.

Nu ştim dacă Lazar Wechsler a fost de faţă la premiera mondială de la Paris a filmului său. Ar fi putut avea măcar atunci, după cincizeci de ani, o frumoasă satisfacţie. Deşi *afacerea* fusese un dezastru, deşi filmul fusese interzis de cenzură încă înainte de a reuşi să recupereze un singur franc din investiţie, producţia se dovedea nu numai viabilă – şi cîte filme rezistă după o jumătate de secol? –, ci şi una dintre puţinele piese antologice ale cinematografiei ţării sale.

De altfel, cu siguranţă că nici Aleksandrov, nici Tisse nu visau Parisul ca loc de confruntare publică pentru modestul lor film, chiar atunci cînd, în iarna anului 1930, descindeau în Oraşul-Lumină, după o scurtă escală la Londra. La Paris cei trei erau aşteptaţi de un nou contract: scurtmetrajul sonor experimental *Romanţă sentimentală*. Oferta companiei Gaumont le acorda un nou răgaz material, dar impunea şi condiţia expresă ca filmul să fie girat şi semnat de Serghei Eisenstein. Astfel a început să circule prin cinemateci un film despre care „autorul” său se vedea nevoit să declare ulterior,

în faţa respectabilului auditoriu al Academiei cinematografice de la Hollywood, că nu era decît „o modestă şi ironică experienţă, menită să demonstreze că, departe de a fi înlăturat de către sunet, montajul se dezvoltă mai bine abia odată cu apariţia tehnicii sonore, îşi multiplică posibilităţile, îşi sporeşte efectul...". Era de fapt o aplicare „destul de simplistă" – apreciază îndreptăţit Georges Sadoul –, deşi nu lipsită de umor, a contrapunctului sonor, realizată, în fapt, tot de Aleksandrov şi Tisse.

Şi în timp ce pe unul din platourile companiei Gaumont cei doi „pelerini" sovietici „glumeau" cu sunetul şi montajul, Eisenstein nu stătea nici el degeaba. Făcea faţă, şi încă foarte greu, numeroaselor invitaţii de a conferenţia despre cinematografia sovietică. Luările sale de cuvînt se desfăşurară paşnic pînă în momentul în care, din nou sătul de teorie, Eisenstein dori să-şi arate filmele auditoriului tot mai amplu. La Paris, *Potemkin* rămăsese o dată pentru totdeauna interzis, de proiecţia lui *Octombrie* pe un ecran francez, firește, nici n-ar fi putut fi vorba, dar reprezentanţa comercială sovietică tocmai primise o copie a ultimei sale creaţii *Vechiul şi noul*. A profitat deci de invitaţia pe care i-o făcuse Groupe d'études philosophiques et scientifiques pour l'examen des tendances nouvelles, care-i propunea să vorbească despre principiile noului cinematograf rus de la prestigioasa catedră a Sorbonei, pentru a încerca să-şi prezinte şi filmul.

Grupul de distinşi oameni de ştiinţă care-l invitase nu era preocupat îndeobşte de arta cinematografică, nici măcar de arte în general. Dar la Paris „se purta" Eisenstein şi ocazia nu putea fi ratată. Ideea regizorului de a-şi ilustra comunicarea prin ultimul său film ridica, ce-i drept, unele dificultăţi. Trebuia cîştigat prefectul Parisului, un anume Chiappe, al cărui anticomunism furibund a intrat în cronica timpului, el fiind totuşi singurul care putea elibera autorizaţia proiecţiei. Organizatorii au început aşadar, diplomatic, prin a-i adresa lui cea dintîi invitaţie. Trecură zile şi prefectul nu manifestă vreo opoziţie. Totul părea în regulă cînd, pe neaşteptate, chiar în ziua conferinţei, Chiappe ceru o previzionare a filmului. Léon Moussinac şi-a asumat personal sarcina să transporte bobinele la prefectură şi să aştepte verdictul...

Moussinac încă se mai afla la prefectură cînd Eisenstein sosea la Sorbona. Într-un mic amfiteatru se îngrămădiseră cîteva sute de oameni. Nu era una dintre acele adunări studenţeşti zgomotoase, ci o întrunire respectabilă de profesori, cercetători, poate şi cîţiva studenţi strecuraţi nu se ştie cum. Pe culoarul central era şi un aparat mobil de proiecţie, dezechilibrat pe picioroange de parcă ar fi pătruns printr-o eroare în sală. Dar lîngă aparat veghea marţial un poliţist.

Dintr-o privire, totul era clar: proiecţia fusese interzisă! Prefectul motiva interdicţia susţinînd că prezentarea filmului nu era privată, ci publică, şi, drept dovadă, abilul zbir se justifica – vai! – tocmai prin invitaţia care-i fusese expediată de organizatori.

Ce-i rămînea de făcut cineastului? Să întoarcă spatele unei adunări înfuriate de imixtiunea poliţiei? Să-i înfrunte pe agenţii lui Chiappe, care l-ar fi putut implica într-un scandal public avînd drept consecinţă expulzarea?

Eisenstein ştia că la tribuna care-l aştepta se perindaseră pînă atunci savanţi străluciţi, laureaţi ai unor premii de rezonanţă universală, membri onorifici ai academiilor celor mai prestigioase. El nu avea nici măcar un titlu care să-i însoţească numele, nu avea nici premii fiindcă, pe atunci, peliculele încă nu erau socotite demne de lauri. Era un simplu creator de filme (meşteşug desconsiderat), venit dintr-o ţară despre care presa burgheză răspîndea abil, printre adevăruri tendenţios selecţionate, şi enorme minciuni. Trebuia să vorbească dintr-o dublă datorie: de cetăţean sovietic şi de cineast. Şi-a croit drum spre estradă prin sala în care tensiunea ajunsese la limită.

A apărut la catedră fără togă academică, fără morgă universitară, fără scut, *un om* care a adresat asistenţei zîmbetul său prietenesc. Tinerii, primii, l-au aplaudat frenetic, iar el şi-a ridicat braţul într-un gest de apărare: „Ascultaţi-mă întîi...” – ar fi vrut să spună. Aplauzele anticipate îl timorau totdeauna. Îl speria gîndul ca n-ar mai răsuna la fel de puternic şi la sfîrşitul intervenţiei.

Prin ropotul întîrziat al aplauzelor a putut rosti primele vorbe. „Îmi pare rău că nu-mi veţi putea vedea filmul”, le-a spus, exprimîndu-şi

cît putea mai reţinut furia şi decepţia. „Lucrul acesta îmi face sarcina mult mai grea, deoarece trebuie să înlocuiesc ceea ce nu puteţi vedea cu franceza mea aproximativă."

Franceza lui nu era cîtuşi de puţin aproximativă, era flexibilă şi elegantă, iar accentul impecabil, numai că Eisenstein avea trac. Se surprindea că nu găseşte un cuvînt, îl căuta o clipă în memorie, apoi renunţa pentru a-l înlocui salutar cu un gest atît de sugestiv, încît dădea mai multă savoare expunerii sale. Le vorbea celor prezenţi, cu îndoită mîndrie, despre arta imaginii, despre posibilităţile şi perspectivele acesteia, ca şi despre inestimabilul spor pe care i l-a adus spiritul creator al patriei sale revoluţionare. Le vorbea despre Parisul legendar al libertăţii de idei, nu despre cel al prefectului Chiappe. Le vorbea despre mişcarea artistică pe care o reprezenta. „Cinematografia – pleda el – nu e ceea ce se crede îndeobşte, nu-i un soporific, nu-i eterna evadare în vis, nu-i e prescris mereu, în mod fatal, «happy end-ul» inept." Există şi un alt mod de a concepe cinematografia, mai nobil, mai elevat. Le vorbea despre avîntul cu care a filmat în numai trei luni *Crucişătorul Potemkin*, despre *Octombrie*, construit – rîdea cineastul – după tipicul triunghiului: el, ea şi rivalul. „Despre această peliculă veţi mai auzi", li se adresa plin de încredere, deşi le destăinuia şi îndoielile sale cu privire la *Vechiul şi noul*.

A răspuns apoi întrebărilor de tot felul: entuziaste, nedumerite, curioase, insolente, uneori chiar provocatoare.

— E adevărat că în URSS lumea s-a dezvăţat să rîdă?

A ripostat nimicitor:

— Cînd le voi reproduce colegilor mei întrebarea dumneavoastră, se vor tăvăli de rîs.

Iar din alt colţ:

— Cînd va avea loc premiera sovietică a *Liniei generale*? Nu vă temeţi că filmul ar putea fi interzis de cenzura sovietică?
— Pînă acum a fost interzis doar de poliţia dumneavoastră...

Fiecare ripostă provoca un tot mai solidar val de simpatie, iar ovaţiile finale, fără sfîrşit, nu mai erau doar o reacţie polemică, o frondă, ci manifestarea deplinei admiraţii şi adeziuni ale unuia dintre cele mai exigente auditorii din Europa.

Douglas Fairbanks, „Isenstein" şi „Tessa"

De fapt, conferinţele, scurtmetrajele mai mult sau mai puţin experimentale, chiar congresele nu erau, pentru cei trei pelerini ai cinematografiei, decît un mod de a-şi petrece timpul înaintea unui eveniment care începuse să se lase prea îndelung aşteptat. Porniţi în recunoaştere prin capitalele europene, Eisenstein, Aleksandrov şi Tisse contau, de fapt, pe o invitaţie la Hollywood. Formal ea fusese emisă încă din 1926, cînd o delegaţie americană compusă din Douglas Fairbanks, soţia sa, Mary Pickford, şi Joseph Schenck, administratorul faimoasei lor companii United Artists, vizitaseră Moscova. Americanii au asistat la punerea pietrei fundamentale a viitorului studio „Mosfilm", au vizionat cele mai importante producţii ruse, iar Fairbanks şi-a adjudecat pe loc o copie a lui *Potemkin*, pentru care dorea exclusivitatea pe piaţa americană.

Proiectul vizitei a „transpirat", de altfel, curînd în coloanele presei americane, căreia nimic nu-i putea fi ascuns pentru multă vreme. Revista *Photoplay* reproducea chiar, în noiembrie 1926, o fotografie-document avînd următoarea legendă: „Douglas Fairbanks şi asociaţii săi ruşi atît de discutaţi. Doug a provocat senzaţie oferind un contract unui regizor din URSS. La dreapta, Isenstein, regizorul, iar la stînga, Tessa, operatorul..." În mai puţin de un an ziariştii americani aveau să înveţe să pronunţe corect numele cineaştilor „atît de discutaţi". Dar invitaţia oficială – pe care trioul sovietic o aştepta de luni de zile la Berlin, la Geneva, la Londra şi Paris – întîrzia.

La congresul elveţian, Eisenstein legase strînse relaţii de prietenie cu cineastul englez Ivor Montagu. Preluînd entuziasmat proiectul vizitei în America, acesta n-a ezitat să traverseze Oceanul pentru a o pregăti. „Ambasadorul" era înarmat cu scrisori de

acreditare din partea „vedetelor" literaturii britanice – H.G. Wells şi George Bernard Shaw –, care atestau că sînt gata să-i cedeze lui Eisenstein drepturile de a ecraniza *Războiul lumilor* şi, respectiv, *Discipolul diavolului*. Dacă United Artists uitase de ofertă, poate că ea avea să stîrnească interesul unei alte companii.

Misiunea lui Montagu a fost uşurată de efectul pe care-l avusese *Potemkin* la Hollywood. Fairbanks organizase premiera americană la Teatrul Biltmore din New York, în decembrie 1926, şi succesul pe care-l prevedea întrecuse orice aşteptări. La Hollywood, Chaplin îl declară public „cel mai bun film din lume", în studiouri monteurii se înghesuiau să-i studieze „tropii", iar operatorii organizau dezbateri despre unghiurile de filmare ale lui Eduard Tisse. „Daţi-i lui Eisenstein mijloace şi-l va depăşi pe DeMille", proclamase Fairbanks, fără a se grăbi totuşi să i le ofere în studioul său. Marele actor-acrobat era mai prudent în afaceri decît pe platou. El dorea să-l lanseze pe Eisenstein într-o carieră americană, s-ar fi mîndrit chiar cu asta, dar nu cu riscul companiei sale.

Montagu a găsit însă uşi întredeschise la Paramount Famous Lasky Corporation. El l-a vizitat pe patronul ei, Lasky, şi i-a dat a înţelege, în treacăt, că Eisenstein, deocamdată ocupat la Paris, n-ar avea nimic împotrivă să regizeze un film pentru o companie americană. Cîteva săptămîni mai tîrziu, Louella Parsons, „cumătra" presei cinematografice americane, punea în circulaţie următoarea informaţie: „La Paris a avut loc mult aşteptata întîlnire dintre Jesse Lasky şi Serghei Eisenstein. Semnarea contractului e iminentă".

Louella ştia ceva, deşi nu prea mult. Hollywoodul dovedise nu o singură dată, după primul război mondial, că preţuia talentele cinematografiilor europene. Dincolo de imensa producţie industrială de peliculă, cinematografia americană avea nevoie, pentru menţinerea prestigiului ei artistic, de transfuzii periodice ale culturilor „Lumii Vechi", cu adînci tradiţii clasice. Stiller, Lubitsch, Murnau fuseseră ademeniţi la Hollywood, creîndu-li-se iluzia că odată cu mijloacele tehnice ale giganticelor studiouri vor reuşi să-şi păstreze şi libertatea de creaţie pe care le-o asiguraseră micile „manufacturi" europene. Lasky încerca să-i întindă aceeaşi capcană

şi lui Eisenstein. L-a abordat la Paris şi i-a oferit un contract de 500 de dolari pe săptămînă pentru perioada elaborării scenariului şi de 3.000 pentru cea a filmărilor. Complet nepregătit în relaţii de afaceri, suma trebuie să i se fi părut enormă maestrului sovietic. A avut totuşi o ezitare: l-a întrebat pe american care vor fi condiţiile de angajare pentru colegii săi Aleksandrov şi Tisse. Problemă care l-a găsit pe Lasky complet nepregătit. El pe Eisenstein dorise să-l angajeze, dar a înţeles curînd cît de indisolubil era legat de echipa sa. Încîntat că le-ar putea facilita celor mai fideli prieteni şi colaboratori de creaţie ai săi un stagiu la Hollywood, Eisenstein nici nu se gîndea să renunţe la această clauză, în care-i adăuga pe soţii Montagu. Adevărul este că, în momentul în care atotştiutoarea Louella Parsons anunţa ca sigură încheierea contractului, Eisenstein o refuza cu obstinaţie şi, cu toate că de cînd părăsise Moscova doar la turneul american visa, a insistat pînă cînd a izbutit să-i smulgă lui Lasky concesia dorită de el.

Prin Lasky, Paramount se angaja, în cele din urmă, să ofere, pe lîngă cei 500 de dolari săptămînal ai lui Eisenstein, şi cîte 100 fiecăruia dintre ceilalţi patru. De fapt, ceea ce semnase cineastul nu era un contract de filmare, ci o înţelegere cu studioul, care se obliga, astfel, să întreţină grupul la Hollywood timp de şase luni, interval în care Eisenstein urma să-şi pregătească filmul următor.

Aşa se face că, într-o frumoasă zi de mai a anului 1930, au debarcat pe cheiurile străjuite de legendara Statuie a Libertăţii. Primele zile de aclimatizare le-au petrecut la New York. Şocul, de obicei traumatizant, al supercivilizaţiei americane nu l-a făcut pe Eisenstein să-şi piardă capul. Autorul *Liniei generale* ştia să deslueşească în filigranul noului servituţile vechiului. Vuietul metropolei îl amuza, poate, dar nu-l asurzea...

Întîlnire pe Broadway

Şi iată-l pe Eisenstein contemplînd Broadway-ul sub strălucirea insolentă a reclamelor de neon. Porţile deschise ale sălilor de spectacol aspiră mulţimile. Aproape fiecare *building* se făleşte cu cinematograful

şi restaurantul său. Kilometri şi kilometri de faţade feeric iluminate, de „meniuri vizuale" identice extrase din cutii de conserve similare, de afişe care exhibă aceleaşi titluri şi vedete: *Parada dragostei* cu Maurice Chevalier şi Jeanette MacDonald; *Bardelys magnificul* cu John Barrymore şi Mary Pickford; Tom Mix şi Garbo în *Anna Christie*...

Pe uriaşa carapace de asfalt a bulevardului, automobilul abia se mişcă, dezvăluind treptat paradoxurile vieţii americane. În faţă, în spate, în părţile laterale avansează lent mii de vehicule asemănătoare. Şi totuşi, această nesfîrşită „herghelie" de milioane de cai-putere bine struniţi abia dacă înaintează. Maşinile străbat cîteva zeci de metri şi se opresc apoi, imobilizate de strangularea bulevardului atît de larg totuşi. Nou-veniţii descoperă că aici se circulă mai încet decît la Moscova, fiindcă automobilele care mişună, nenumărate voinţe motorizate, se stînjenesc unele pe altele. În salturile-i de broască, vehiculul se opreşte din cînd în cînd, la răscruce, în faţa unui zgîrie-nori, iar Eisenstein scoate capul pe fereastră, măsurîndu-i – cu reflexul turistului – înălţimea. Şi aici, iată, un alt paradox: de ce nu lasă zgîrie-norii impresia de înălţime pe care o dă, de exemplu, Turnul Eiffel? De ce, cu toată cutezanţa elanului lor real, par atît de banali, de domestici, de provinciali în ultimă instanţă? Desigur, fiindcă în impulsul lor individual, de competiţie, nu şi-a mai găsit loc ideea de ansamblu...

Poate că tocmai pe această arteră a divertismentului, aşa cum îl înţeleg şi-l practică americanii, îşi simte pentru prima oară Eisenstein inima grea.

„...Cenuşiu, cenuşiu, cenuşiu... De la naştere pînă la moarte", îşi va nota, mai tîrziu, Eisenstein impresiile. „Careuri cenuşii de blocuri urbane. Celulele cenuşii ale străzilor oraşului. Feţele cenuşii ale mulţimii imposibil de numărat." Ce caută el, creatorul îndrăgostit de expresivitatea artei imaginii, mîndru de şcoala căreia i-a dat strălucirea personalităţii sale, ce caută el, omul care preţuieşte unicitatea, în acest univers nivelator al amuzamentului facil? Ce speră să-i prezinte acestui public ieşit el însuşi, parcă, din cutii de conserve identice, înfulecînd produsele artificiale fabricate pe bandă

de către agregatele standardizate ale cinematografului vorbitor? Dar încrederea în sine îi revine în clipa în care deschide ziarele zilei. Criticii exaltă reuşita ultimului film al lui Lewis Milestone, *Nimic nou pe frontul de Vest*. Dar aproape că nu există cronicar care să nu sublinieze înrîurirea fericită pe care a avut-o stilul creatorilor sovietici asupra cineastului. Mai tîrziu, după reîntoarcerea în patrie, Eisenstein sublinia cu cîtă plăcere şi *orgoliu* – aşa îşi şi intitulase articolul – remarcase influenţa clară a şcolii ruse în filme ca *Pîinea noastră cea de toate zilele* de King Vidor sau *Shanghai Express* de von Sternberg.

> Filmele noastre – nota el cu oarecare maliţie –, filme pe care noi le-am primit cu exigenţă şi rezervă critică, deveniseră, în străinătate, etalon. Devansînd cu mulţi ani recunoaşterea diplomatică a ţării noastre, ele au forţat, triumfător, porţile statelor capitaliste, în pofida interdicţiilor cenzurii. Mulţumită calităţilor lor artistice, ele şi-au recrutat prietenii chiar dintre cei care n-ar fi putut înţelege pe de-a-ntregul grandoarea idealurilor noastre...[7]

Ei, da! Cu siguranţă că printre participanţii la banchetul oferit de către Douglas Fairbanks în cinstea nou-veniţilor imediat după debarcarea lor erau prea puţini cei în stare să privească, dacă nu cu simpatie, măcar cu toleranţă idealurile politice ale oaspeţilor. Dacă-i sărbătoreau totuşi, dacă ridicau paharele în cinstea lor, dacă toasturile păreau să nu mai conteneascâ, aceasta se datora tăriei artei pe care o profesau, măiestriei cu care „forţaseră porţile ţărilor capitaliste".

Pe lîngă întîlnirile din cluburile înaltei societăţi, Eisenstein a avut la New York şi contacte de alt gen cu mediul cinematografic. L-a cunoscut astfel pe faimosul documentarist Robert Flaherty. Autorul lui *Nanuk* şi al *Moanei* rătăcea pe bulevardele metropolei, povestind subiectele unor posibile filme despre popoare necunoscute şi ţări în care nu putea ajunge, încheind cu acelaşi generos îndemn: „Dacă-ţi place subiectul, ţi-l dăruiesc fără vreo pretenţie!". „Era – va scrie Eisenstein – tot ce putea să mai facă. Nimeni nu părea dispus să-i mai cumpere vreun metru de peliculă..."

Dar cel mai mult l-a tulburat o neaşteptată întîlnire nocturnă desfăşurată parcă într-un decor de film vechi, de arhivă. Era noaptea

tîrziu, spre dimineaţă chiar. Hotelul imens şi pustiu îşi deschisese larg ferestrele pentru aerisire. În lumina palidă, părea că Broadway-ul însuşi pătrunsese în localul adormit. Printre fotoliile răsturnate şi covoarele strînse fusese aşezată o targă. Pe ea, un om plin de sînge. Alături, un *lift-boy* ştergea senin praful de pe palmieri. O încăierare între cuţitari însîngerase trotuarul. Pacea se aşternuse apoi din nou. Dincolo de ferestre se măturau movile de hîrtii murdare. Stradă cenuşie... Oameni cenuşii...

Eisenstein se îndrepta spre ascensoare, gîndindu-se la filmele în care văzuse – de cîte ori? – aceşti zori cenuşii ai infracţionismului american. Strada din episodul modern al *Intoleranţei*, de pildă. Chiar în clipa aceea a remarcat în fundul culoarului o siluetă cenuşie. Părul cenuşiu deasupra figurii atît de familiare. Privirea cenuşie îndreptată, cu ascuţime, undeva, spre locul unde, printre covoarele strînse, era aşezată targa. Eisenstein s-a oprit. L-a recunoscut imediat. Mai bine zis, s-au recunoscut unul pe altul, fiindcă David Griffith – căci autorul *Intoleranţei* era – a înaintat, întinzîndu-i mîna. „Mîna creatorului atîtor filme minunate!", va scrie în memoriile sale Eisenstein. Griffith n-a scris nimic despre această întîlnire. Dar, recunoscîndu-l după fotografiile apărute în ziare, a strîns la rîndul său mîna creatorului unor filme ca *Potemkin* şi *Octombrie*.

Griffith n-a vrut să accepte o discuţie despre trecut, despre opera sa. „Jumătate din filmele mele n-au fost decît *trash*, fleacuri", i-a mărturisit lui Eisenstein cu acelaşi dispreţ cu care-i vorbea cîndva colaboratorului său Billy Bitzer despre „cîrnaţii", despre „filmele alimentare", despre toate compromisurile pe care acum, în amurg, nu şi le putea ierta. „Am făcut aceste filme pentru bani, ca să acopăr pierderile filmelor la care ţineam sau ca să pot monta ceva după placul inimii. «Cîrnaţii» mi-au adus, ce-i drept, grămezi de aur, înghiţite apoi de filmele deficitare..." Şi acum mai avea proiectul unui film despre corupţia provocată de amendamentul „prohibiţiei". „Caut bani! Nimeni nu vrea să finanţeze o asemenea temă. Poate că voi reuşi totuşi să conving o văduvă bogată. De două săptămîni îi tot dau tîrcoale, aici la New York..."

Se destăinuia cu zîmbetul pe buze, brava jenat de situaţia umilitoare în care se afla. Şi firește că nu putea decît să-l invidieze pe

tînărul din Moscova care-şi începuse atît de strălucit cariera, încît numele îi era acum pe toate buzele. „Dar cît de scurtă e gloria hollywoodiană!", păreau să spună privirile sale arse de nesomn. Omul care pusese temeliile mijloacelor de expresie ale artei cinematografice trebuia să alerge acum după o bătrînă bogată, irosind săptămîni şi luni în încercarea de a o convinge să-l finanţeze, umilindu-se ca un începător anonim, pentru a dobîndi dreptul să-şi mai vadă o dată numele strălucind pe ecrane, el, care dăduse atîta strălucire ecranelor lumii... „Americanii sînt filotimi!", observa Griffith cu amară maliţie. „Adesea poţi vedea cum lumea se opreşte pe stradă să mîngîie un cîine. Dacă priveşti însă cu atenţie, constaţi că întotdeauna acesta este un cîine *tînăr*..."

Tînărul Serghei Eisenstein înregistra dureros întîlnirile cu giganţii înfrînţi ai Hollywoodului. Ştia şi el de Stiller, stors în angrenajul industriei cinematografice americane; de Murnau care, dezgustat, preferase să se refugieze în Tahiti; de Stroheim, strivit fără milă de birocraţia studiourilor. Ei eşuaseră. Eisenstein însă nu avea să le repete erorile. Venise aici să triumfe şi era încredinţat că avea să învingă cinematografia comercială chiar în cetatea ei.

„Ridică-ţi casa aici şi fii fericit...!"

Încă de la New York se şi gîndea, nerăbdător, la subiectul viitorului film pe care se pregătea să-l turneze la Paramount. Asupra unor proiecte ca *Discipolul diavolului* sau *Războiul lumilor* nu s-a oprit din lipsă de afinitate. Le folosise doar ca pretext pentru demersurile diplomatice ale lui Montagu. În drumul de o săptămînă cu trenul de la New York spre Los Angeles brodase ceva legat de ideea *Casei din sticlă**. Poate că totul provenea din impresia şocantă produsă asupra cineastului de folosirea sticlei în construcţiile americane. Imaginea utilizării ei în birourile foarte mari, pentru a separa oamenii,

* După unele surse, subiectul ar fi fost furnizat de Montagu; acesta din urmă preciza însă ulterior în memoriile sale că era de fapt subiectul romanului *Noi* al lui Evgheni Zamiatin.

îi părea simbolică pentru lumea modernă în care indivizii sînt, uneori, izolaţi între ei prin pereţi nevăzuţi. Eroii filmului, *el* şi *ea*, devenind conştienţi de însingurarea lor, încercau fără succes să spargă peretele invizibil. Din acest punct însă, Eisenstein n-a mai găsit nimic de dezvoltat şi a abandonat ideea*.

Şi-a îndreptat atunci interesul spre *Maiestatea neagră*. Rolul unui mare revoluţionar haitian l-ar fi putut încredinţa tînărului actor de culoare Paul Robeson. A înţeles însă că în climatul rasial american o asemenea temă nu avea perspective. Urma să revină la acest proiect după reîntoarcerea în patrie. Deocamdată însă trenul îl ducea la Los Angeles, unde nu ştia exact ce are de făcut.

Şi-au început, desigur, seara în legendara cetate a filmului cu o „vedere generală", urcînd pe un drum săpat în stîncă la „Belvedere", pe culmea Lookout. De acolo cei trei au contemplat nebuna revărsare de lumini a oraşului, un regat de poveste strălucind feeric. Ce spectacol! Străzile fără sfîrşit conturate precis de şiragurile luminilor şi, traversîndu-le, dansul lent al farurilor, şarpe de foc alunecînd în noapte. Linia dreaptă de lumină prelungită pe kilometri şi kilometri este faimosul Sunset Boulevard. Paralel, iată şi linia unei alte artere, Santa Monica. Iar a treia linie paralelă, cea mai luminoasă, este, desigur, Hollywood Boulevard. Sus, lîngă ei, pe colină, un reflector ilumina un panou publicitar: „Terenuri pentru vile confortabile la preţuri convenabile. Rentă garantată în creştere. Ridică-ţi casa aici şi fii fericit!". Urma lista celebrelor nume care-şi adjudecaseră deja proprietăţi: Vilma Bánky, Greta Garbo, Josef von Sternberg şi alţii, şi alţii...

Aşii reuşitei Hollywoodului şi-au construit vile imense în cele mai eclectice stiluri – de la castele scoţiene pînă la ferme normande – în care organizează mereu recepţii somptuoase. Fiindcă la Hollywood – pe care mulţi îl socotesc „cel mai trist oraş al lumii" – distracţiile sînt rare. Ele se reduc mai ales la acele *party* în care primeşti sau eşti primit.

---

* Printr-o coincidenţă, imaginea abandonată de Eisenstein în drumul său prin estul Statelor Unite a fost „regăsită", la noi, de Ion Popescu Gopo şi pusă cu originalitate în valoare în filmul său *Comedie fantastică*.

Privind în jur, gîndurile lui Eisenstein se întorc mereu spre „chilia" sa din Cistîie Prudi, plină de prieteni, pe care n-ar schimba-o pe nici unul dintre palatele californiene. Va adăsta, totuşi, aici, în această mohorîtă cetate a plăcerii, pînă la ora succesului. Nimic nu-l constrînge să se grăbească. Studioul îi expediază, săptămînal, mandatul cu 900 dolari pentru întreaga sa echipă şi, în schimbul banilor, nu trebuie decît să mediteze la planurile sale de creaţie. Iar în răstimpuri – lucru mai puţin agreabil! –, să coopereze cu agenţii de presă ai studioului pentru campania publicitară. Li se supune, în măsura în care nu incită în el polemistul...

În virtutea contractului, l-au îmbrăcat ca pe un filfizon şi l-au plasat în faţa unui panou înfăţişînd, stilizat, o panoramă de lumini. L-au fotografiat acolo cu o artă atît de nivelatoare, încît au izbutit să-i despoaie chipul, iradiind inteligenţă, de orice urmă de spirit şi pătrundere. Din Eisenstein, cel care-şi neglija ţinuta, dar mereu năstruşnic în „suvenirurile" sale, din cel care pînă şi pe tronul „tuturor ţarilor Rusiei pravoslavnice" se fotografiase cu picioarele atîrnînd în mod grotesc, n-a rămas decît un fante descins dintr-un insipid album de modă.

Tensiunea imaginaţiei inepuizabilului plăsmuitor de şotii care era Eisenstein a început să crească. Cei 900 de dolari nu-i puteau tempera tentaţia de a monta o „atracţie" în cel mai propriu spirit al Proletcultului cu care să dezumfle, măcar într-o oarecare măsură, rutina agresivă a funcţionarilor studioului. Contemplîndu-şi costumul de prim-amorez, a încetat subit să se mai bărbierească. Contractul nu stipula vreo clauză în acest sens. După cîteva zile s-a privit mulţumit în oglindă, şi-a pus pe cap o modestă şapcă „sovietică" şi şi-a făcut apariţia în somptuosul salon al clubului aristocratic unde Paramountul anunţase un dineu oficial în cinstea „geniului rus".

Tot ce era mai ales şi mai pretenţios în lumea Hollywoodului se expunea, generos, în acea seară blitzurilor fotoreporterilor mondeni. Funcţionarii de la Paramount s-au privit unii pe alţii, speriaţi. „Care-i maestrul?", gîngureau întrebător graţioasele ingenue californiene. „Unde-i regizorul?", chestionau grav „grangurii" lumii

de afaceri. Nedumerirea a risipit-o într-un tîrziu Eisenstein însuşi, ridicîndu-se să vorbească:

— Eram sigur că vi-i imaginaţi pe ruşi ca pe nişte namile bărboase. N-am vrut să vă dezamăgesc, deşi barba mi-am lăsat-o special pentru dumneavoastră.

Oamenii de spirit au aplaudat cu toată simpatia farsa invitatului de onoare. Şi cum în toate adunările cu pretenţii oamenii de spirit sînt cei care dau tonul, Hollywoodul a acceptat tifla nou-venitului. Patronii „Paramountului" au răsuflat uşuraţi...

Dar poate că încă din seara aceea au căzut deja pe gînduri...

Cui îi e frică de „Lupul cel rău"?

Primele săptămîni în „Californica" (aşa o alinta Eisenstein) decurgeau în modul cel mai agreabil: recepţii, vizite pe platouri, invitaţii la reşedinţele starurilor. Într-o seară, cei trei sînt luaţi de la hotel într-un Rolls lustruit ca un pantof nou. Serghei Mihailovici îşi ascunde un zîmbet: totul aduce a reclamă în culori pentru industria automobilistică; Aleksandrov, dimpotrivă, găseşte că propria lor glorie merită acest tratament. Dar – ca de obicei –, cum au depăşit centrul oraşului, automobilul a şi început să se tîrască, într-atît a devenit traficul de intens. Toate maşinile par a fi aspirate de acelaşi focar: „Teatrul Egiptean", în faţa căruia s-a strîns o imensă gloată de curioşi. Dincolo de Hollywood Hotel nici nu se mai poate avansa. Cordoanele poliţiei blochează accesul spre cinematograful lui Graumann. Poliţiştii pedeştri agită bastoane albe, croind drum invitaţilor prin mulţimea care freamătă. Lui Eisenstein, acest tablou îi evocă talazurile masei de figuranţi din *Octombrie*. Dar nu, aici nu de Revoluţie e vorba, ci de lansarea unui nou produs cinematografic. Toată această izbucnire de energie populară e pusă în mişcare de cultul vedetei. Cu răsuflarea oprită, „fanii" aşteaptă ca starul favorit să coboare din automobil pentru a-l ovaţiona.

Eisenstein contemplă fascinat atît ritualul, cît şi decorul său. Egyptian Theatre este mai „autentic" egiptean decît templul de la

Karnak! Graumann, patronul, a răspîndit cu generozitate pe faţada imobilului nenumăraţi sfincşi şi zeiţe Isis, iar plasatoarele, care-i întîmpină în prag pe oaspeţi, sînt costumate în Cleopatre. Cele mai frumoase femei din lume, cei mai frumoşi bărbaţi, întreaga elită a cetăţii filmului e reunită astăzi în această superbă sală, sub hieroglifele plafonului, părînd o întrunire a zeilor, un Olimp pămîntean...

Într-un tîrziu, lumina păleşte şi pe cel mai mare ecran al lumii străluceşte... un eşec lamentabil. Încă un produs comercial care va cutreiera mapamondul recuperînd, cent cu cent, investiţia studioului şi garantîndu-i profitul.

Dar ceea ce-i captivează pe cei trei sovietici, ceea ce ei aşteaptă cu nerăbdare sînt vizitele în studiouri, „fabrici de filme" demne de toată admiraţia. Cele mai vaste şi mai bine echipate din lume!

Fiecare posedă mai multe platouri, astfel construite încît permit filmarea simultană a cîtorva producţii. În jurul platourilor, fiecare studio beneficiază de cîte un imens teren viran cu relief accidentat, *the back lot* („curtea din spate"), a cărui suprafaţă variată permite construirea unor decoruri dintre cele mai complexe. Doreşti o linie ferată cu cîteva staţii? Se poate face. Şi trenul, cu o locomotivă autentică, trăgînd o garnitură adevărată de vagoane, va înconjura reproducerea la scară naturală a unui castel medieval, Piaţa Concordiei din Paris sau Colosseumul din Roma. Nimic nu e imposibil pentru uzinele hollywoodiene!

Oaspeţii nu-şi pot stăvili admiraţia în faţa perfecţiunii tehnicii americane, a măiestriei celor care o aplică. Într-o zi sînt invitaţi la turnarea unui film istoric de mare amploare. Sute de figuranţi înzăuaţi, cu capetele acoperite de căşti înspăimîntătoare, acţionează cu o buimăcitoare precizie, fără a primi totuşi indicaţii vizibile. Este oare această perfectă sincronizare rodul exclusiv al bunei organizări? Secretul li se revelează în pauză, cînd un cavaler îşi scoate, înfierbîntat, casca, dezvăluind un receptor radio miniatural prin care i se transmit indicaţiile de regie. În felul acesta, în timpul turnării, chiar dacă ar interveni modificări ale proiectului iniţial, schimbarea n-ar provoca derută pe platou...

Ca toate marile studiouri californiene, Paramount posedă propriile laboratoare de cercetare în care zeci de tehnicieni de cea mai

înaltă calificare experimentează, fără răgaz, posibile procedee de îmbunătăţire a noilor mijloace de expresie. Stimulat de concurenţa nemiloasă de pe pieţele filmului, spiritul inventiv american se manifestă în domeniul cinematografiei mai efervescent ca oriunde. Experienţa „revoluţiei" sunetului a făcut, vremelnic, din tehnică adevărata vedetă a filmului. Văzut din laboratoare, viitorul artei cinematografice se conturează contradictoriu şi insolit. Eisenstein cunoscuse încă de la Londra experimentele unui anume dr Stille, care reuşise să înregistreze sunetul pe un fir magnetic. Americanii păreau să fi împins această performanţă şi mai departe. Ei izbutiseră să fixeze pe bandă magnetică chiar imaginea! Tehnicienii erau avansaţi şi în studiul stereofoniei, care ar fi putut da filmului sonor o forţă de expresie sporită. Cercetările în direcţia imaginii în culori erau şi ele înaintate...

După investigarea minuţioasă a vanitoşilor giganţi ai Hollywoodului, studioul lui Walt Disney îi impresionează prin aspectele sale artizanale. Dar modestia echipamentului tehnic scoate cu atît mai mult în evidenţă colosala sa productivitate: 52 de „şoricei" pe an şi 12 *Silly Symphonies*, acele admirabile pelicule în care fantezia animatorilor se dezlănţuie liberă, inspirată de celebre partituri muzicale. Şi mai e Disney însuşi. Tînăr, cu o mustaţă mică, cu eleganţa şi agilitatea unui dansator. Eisenstein întrevede în personajul care-l primeşte volubil şi cordial ceva din propriu-i erou, Mickey Mouse. „Cînd îi privesc filmele sînt cîteodată îngrozit de absoluta lor perfecţiune – va scrie Eisenstein în 1941. Acest om pare să cunoască nu numai magia tuturor procedeelor tehnice, dar şi ascunzişurile cele mai tainice ale gîndirii umane, imaginilor, ideilor, sentimentelor..."

Pentru Eisenstein, cîntecul victorios al celor trei purceluşi („Who's afraid of the big bad wolf?") devine un adevărat imn al bucuriei, jubilaţie triumfătoare a milioane de spectatori care trăiesc mereu sub ameninţarea „lupului celui rău" care

în America [...] se ascunde la fiecare colţ, îndărătul fiecărui ghişeu; fiecare îi simte respiraţia în ceafă. Într-o zi scoate la licitaţie avutul

unui fermier ruinat de criza financiară, în alta expulzează din confortabila sa locuinţă un om care a trudit ani de zile la Ford, dar care nu şi-a putut achita ultima rată. Înspăimîntător, de asemenea, „lupul cel rău" al şomajului: milioane de oameni sînt înghiţiţi de pofta sa de mîncare nepotolită. Dar refrenul „Nu ne e frică de lupul cel rău" se înalţă pe ecran în toată libertatea. Un asemenea strigăt de optimism nu putea fi decît desenat. Fiindcă, dacă ar fi pictat în culori realiste, capitalismul n-ar putea oferi posibilităţi unui imn optimist şi reconfortant. Din fericire, mai sînt pe lume desene, culori şi muzică. Talentul lui Disney este acest mare consolator – cinematograful...[8]

Dacă pe Disney îl admiră, pentru Chaplin Eisenstein nutreşte un adevărat cult. Ştia, de altfel, că admiraţia era reciprocă, şi cu atît mai multă nerăbdare aştepta întîlnirea cu părintele „vagabondului" intrat în legendă. Evenimentul mult aşteptat s-a petrecut cu prilejul unei recepţii oferite de conducerea studiourilor United Artists în cinstea invitaţilor moscoviţi. Sosiţi la studio, n-au fost conduşi în zgomotosul salon al petrecerii pentru care se pregătiseră, ci într-un vast cabinet al cărui unic mobilier era un birou imens aşezat de-a lungul peretelui. Autorul lui *Octombrie* i-a comparat, involuntar, dimensiunea cu patul ţarului Alexandru al III-lea, vestit pentru lungimea sa. Încăperea era pustie şi invitaţii presimţiră că li se „regiza" o surpriză. Investigară ambianţa cu prudentă curiozitate: pe birou erau răspîndite schiţe, fotografii şi planuri de filmare. Un zumzet uşor le atrase atenţia: în stînga, o minusculă uşă întredeschisă îi invita să intre. Se regăsiră într-un salon ciudat, mobilat în stil turcesc. În centru, pe un taburet roşu-aprins, trona atletic, aproape gol, ca în *Piratul negru*, Douglas Fairbanks; în jurul său, înveşmîntaţi în prosoape aburinde, directorii de studiouri, preşedinţii concernelor, starurile. Hohotele de rîs fură urmate de strîngeri cordiale de mîini. Dar privind în jur, Eisenstein trăia certitudinea că „atracţia" abia avea să urmeze.

În fund, se deschise cu zgomot o uşă. Asemenea lui Savaoth, apăru într-un nor gros de aburi o figură suplă, drapată într-un cearşaful alb care scotea în evidenţă întunecimea părului. Părul acesta negru i-a derutat pe oaspeţi. Ei ştiau că, tot urcînd pe spirala

succesului, Chaplin încărunţise prematur. Aveau să afle că tocmai îşi vopsise părul pentru filmările *Luminilor oraşului.* Înconjurat de amploaiaţii giganticei băi turceşti a studioului, Chaplin intona cu solemnitate un faimos cîntec al stepelor ucrainene: *Aida troika, sneg puşistîi...*

Cineva, maliţios, le şopti la ureche: „De cînd iese cu Pola Negri crede că a învăţat ruseşte".

În zilele următoare, o statornică prietenie avea să-i lege pe cei doi creatori. Chaplin, deşi păstra cu străşnicie misterul din jurul filmului său „mut", sfidare aruncată modei sunetului, le-a deschis fără ezitare, ca şi Disney, porţile atelierului său. Au petrecut ore fermecătoare pe terenul de tenis, la canotaj sau lăsîndu-se călăuziţi în plimbări interminabile.

Acasă, Eisenstein îl vede pe Chaplin îmbrăcat cu distincţie, robust, cu mişcări armonioase. Aducea cu un lup: era iute, atent, curios şi insolent. Dar dedublat, ca milionarul din filmul la care lucra, *City Lights*, cînd beat, cînd treaz. „Beat" se afla mereu printre fete splendide, de care se plictisea şi se certa imediat. Acestea „se supărau" şi-l chemau în judecată pentru a-i extorca pensii alimentare fabuloase. „Treaz" devenea în momentele sale creatoare, cînd evacua tot personalul pentru a se retrage în schimnicia meditaţiei la un subiect sau la o secvenţă şi, mai tîrziu, cînd trăia în febra turnării voluptatea ideii care devenea fapt. Părea cu totul fericit acolo, în lumea lui, deşi o dată i s-a adresat lui Eisenstein: „Ce căutaţi voi aici? La Hollywood filmele nu se fac decît pentru bani. Dacă vreţi să faceţi cinematograf adevărat, mergeţi acolo unde s-a turnat *Potemkin*!".

Şi era *treaz* cînd le vorbea astfel! Treaz şi plin de amărăciune...

Întîlnire cu „Unchiul Carl"...

Mai ales la recepţii aveau nou-veniţii prilejul să se adapteze infrastructurii hollywoodiene, să-i cunoască pe patronii studiourilor, pe magnaţii de care depindeau, pe cei care decideau destinul şi fizionomia producţiei de filme. Au aflat că Joseph Schenck prefera

subiecte cu tineri ambiţioşi şi săraci care fac avere, că în filmele finanţate de Wurtzel, omul forte de la Fox, scenariul trebuia să surprindă neapărat îndrăgostiţi contemplînd luna plină, că lui Mayer, patronul leului care rage, trebuia să i se servească, cu fiecare libret, o „pierdere de neînlocuit”! Dramaturgii învăţaseră stereotipurile patronilor şi se străduiau pe cît puteau să le satisfacă.

Sub privirile sale, filmele se fabrică în serie, ca nişte motoare pe bandă rulantă. În ochii *producer*-ilor, cinematograful nu e o artă, ci o meserie cu reţete şi sforării bine cunoscute. Spaţiile neexplorate îi sperie; preferă tot ceea ce este verificat. Ilustrează romane la modă, bestselleruri ale librăriilor, cultivă povestioare sentimentale cu aristocraţi generoşi, confecţionează – după acelaşi tipar, la infinit – istorii cu aventurieri scelerați învinşi de cavalerii dreptăţii şi, în ultimă instanţă, publicul care consumă nesăţios această derizorie producţie le dă dreptate. Abundenţa şi obişnuinţa au mai mult preţ decît talentul. Tehnica cea mai desăvîrşită nu mai poate schimba aici nimic. Acestei industrii îi lipseşte esenţialul: sufletul!

Fără afinitate cu un asemenea gen de filme, cu gusturile unui asemenea gen de producători, Eisenstein trebuie să-şi descopere însă propria cale. A şi replicat unei propuneri de subiect avansate de Jesse Lasky (despre un reverend care va converti la creştinism şi „civilizaţie” un trib african) cu o contraofertă a cărei intrigă se consuma pe pămîntul american. Era vorba de o ecranizare a romanului lui Blaise Cendrars, *Aurul*, al cărui subiect avea la bază un fapt autentic.

Prin 1848, în apropiere de Sacramento, un anume Sutter – emigrant elveţian – poseda un întins latifundiu şi un ferăstrău mecanic. Nou-venitul se chivernisea rapid, şi pînă aici subiectul părea promiţător, un Joseph Schenck l-ar fi aprobat fără şovăială. Necazul începea într-o bună zi în care Sutter descoperea în albia rîului din vecinătate o pepită de aur. De ce necaz? Fiindcă vestea, răspîndită cu iuţeala fulgerului, atrăgea – puhoi – valul aventurierilor din Statele Unite, din Mexic şi chiar din America de Sud. În trei luni, peste zece mii de căutători de aur tăbărîseră pe teritoriul fermei lui Sutter, scormonind cu înfrigurare nisipurile rîului. Părăsit de

argaţii săi, colonistul nu mai avea nici cu cine să-şi lucreze pămîntul, nici cu cine să-l apere de invadatori.

Pepitele de aur păreau inepuizabile. Într-o singură zi, un miner extrase metal în valoare de 5.000 de dolari. Proaspeţilor chivernisiţi le lipsea însă totul. Cele mai elementare mărfuri se vindeau la preţuri de necrezut, astfel încît adevăraţii îmbogăţiţi nu mai erau minerii, ci negustorii care nu făceau decît să comercializeze obiectele necesare existenţei. Se spune că întemeietorul unei faimoase dinastii de milionari şi-a început cariera pe pămîntul lui Sutter, vînzînd cartofi copţi minerilor înfometaţi.

„În minele de aur – nota un călător – e o muncă de iad; în oraş, o orgie neîntreruptă! Alcoolul şi sîngele curg în valuri..." Degeaba se agita Sutter, revendicîndu-şi drepturile. În cîţiva ani, pe pămîntul care-i aparţinea se ridicase un nou oraş, San Francisco, şi lupta absurdă a omului izolat împotriva unui oraş întreg avea în sine un fior tragic pe care Eisenstein îl simţea bogat în posibilităţi, ca un filon aurifer.

Şi-l şi închipuia pe Sutter retras din ţinutul blestemat, într-o fermă izolată undeva în apropierea munţilor. Acolo îl găsesc, după cincisprezece ani de despărţire, soţia şi cei trei fii ai săi, pe care a izbutit, în sfîrşit, să-i aducă lîngă el din Europa. Epuizată de efortul călătoriei, femeia moare curînd; dar îi rămîn cei trei feciori cu care-i poate înfrunta pe invadatori. Păstrează cu sfinţenie pergamentul prin care guvernatorul Californiei, Alverado, atestă că i-a vîndut terenul, lăsat acum pradă uzurpatorilor. E adevărat că, după descoperirea pepitelor, ţinutul i-a fost răpit Mexicului de către Statele Unite ale Americii, dar lăcomia peştelui celui mare nu anulează cîtuşi de puţin principiul proprietăţii private. Pentru a face faţă înfruntării în faţa justiţiei, Sutter şi-a trimis fiul cel mare să studieze dreptul la Washington şi acum a devenit mai sigur pe sine. Timp de patru ani, diferitele instanţe ale tribunalelor îşi transmit cel mai demenţial proces din istoria americană: bazîndu-se pe hrisovul său, Sutter somează 17.221 de familii stabilite pe teritoriul fostei sale plantaţii să-i retrocedeze proprietăţile, cere statului 25 de milioane de dolari despăgubiri şi partea sa din aurul extras. Şi cum

în discuţie este inviolabilitatea proprietăţii private, cel mai înalt judecător al Californiei îi recunoaşte drepturile ca intangibile! Johann August Sutter a cîştigat, are de partea sa şi sentinţa justiţiei, dar nimeni nu-l ia în seamă. Clădirea tribunalului e luată cu asalt şi incendiată, judecătorul se ascunde pentru a scăpa de linşaj, iar mulţimea ameninţată a noilor proprietari se dezlănţuie ca un uragan să devasteze ceea ce i-a mai rămas lui Sutter. Fiul mai mare, încolţit de bandiţi, îşi pune capăt vieţii, un altul e ucis, iar ultimul care i-a rămas, încercînd să scape înot, se îneacă. Singurul care scapă e Sutter, ruinat pentru a doua oară. Ajuns un bătrîn nebun, va rătăci timp de douăzeci de ani prin faţa palatului Congresului din Washington, cerînd să i se facă dreptate. Va muri acolo, pe treptele palatului, în 1880, revendicîndu-şi, din ce în ce mai incoerent, drepturile.

Purtat de pasionantul potenţial al acestei istorii, Eisenstein aşterne scenariul în numai cîteva săptămîni. Hollywoodul aşteaptă ţinîndu-şi respiraţia: se zvoneşte că lucrarea e strălucită, că patronii Paramountului îi vor crea regizorului condiţii de lucru fără precedent. Şi iată că, rapid, Eisenstein, Aleksandrov şi Montagu sînt, într-adevăr, convocaţi de conducerea studioului. Numai că acolo nu-i mai întîmpină amabilul Lasky, ci un alt *boss*: Schulberg!

„Sigur – le-a spus «imparţial» –, scenariul este interesant, se citeşte în el viziunea unui maestru. Dar de ce insistenţa pe ideea că aurul distruge şi omul, şi natura? De unde pînă unde îndîrjirea asta împotriva banului? Dacă nu ne interesează banii, cu ce mai alimentăm o montare atît de costisitoare? Evocarea lumii lui Sutter ar pretinde un deviz de cel puţin trei milioane de dolari." Un lux pe care, în situaţia de strîmtorare în care se află, studioul nu şi-l poate permite. Mai ales de dragul unui subiect care – el, Schulberg, ştie bine! – nu are de ce să trezească interesul americanului...

Cu aceasta, discuţia putea fi considerată închisă. Cînd un *producer* anticipează, cu cel de-al şaselea simţ al său, care nu dă greş niciodată, că publicului nu i-ar plăcea ceva, la Hollywood nu mai e nimic de făcut. Doar să te gîndeşti la altceva, dacă nu chiar la altă companie. Dar care alt studio ar fi riscat un asemenea subiect? De fapt, *Aurul lui Sutter* a rămas, în cinematografia americană, o temă „tabu" pînă în vremea noastră...

Cînd situaţia începuse să fie îngrijorătoare, Paul Kohner, producător pe care-l cunoscuseră încă la Berlin în preajma lui Josef von Sternberg, le-a transmis o neaşteptată invitaţie: preşedintele companiei Universal, Carl Laemmle, îi aştepta la dejun. Cum nu se cădea ca tradiţia ospitalităţii americane să fie ultragiată, cei trei au răspuns invitaţiei.

„Băieţi, sînteţi milionari", i-a întîmpinat, familiar, „unchiul" Carl. „Sînteţi milionari!", le-a repetat cu prilejul primului toast, arborînd un surîs care, el singur, valora pe puţin 1.000 de dolari.

Mai sceptici, „băieţii" aşteptau curioşi o abordare mai clară a subiectului. Laemmle i-a privit insistent cu ochii săi bulbucaţi, de caracatiţă, dîndu-le de înţeles că filmul lor cel mare numai la Universal l-ar fi putut face. Oarecum jenat, Eisenstein i-a replicat că erau legaţi printr-un contract de compania Paramount. Cu mîinile căuş, de parcă ar fi fost pline cu aur, Carl Laemmle a ripostat, dezvinovăţindu-se: „V-am spus-o numai în cazul în care lucrurile nu v-ar ieşi bine la Paramount!".

În automobilul ce-i înapoia la hotelul din Beverly Hills, Eisenstein nu-şi putu reţine zîmbetul: „Te pomeneşti că grangurii capitalismului vor începe să-şi sfîşie beregata unul altuia din cauza noastră...".

Şi totuşi, „papa" Laemmle părea să fie în posesia unui amănunt care-i scăpa deocamdată „echipajului" sovietic ...

Rin-Tin-Tin şi „cîinele Eisenstein"

Într-o dimineaţă, în salonul apartamentului locuit de cei trei sovietici îşi făcu apariţia un inspector bizar, însoţit de o fermecătoare translatoare şi de trei poliţişti. Rolul translatoarei nu era deloc limpede, pentru că întreg Hollywoodul avusese ocazia să aprecieze modul în care Eisenstein stăpînea limba engleză. Totuşi continua să traducă în limba rusă, ostentativ parcă, întrebările anchetatorului.

— Este adevărat că sînteţi membri ai Asociaţiei Cineaştilor Revoluţionari?

Era perfect adevărat şi cu siguranţă poliţistul o ştia foarte bine. Numita asociaţie nu era altceva decît o organizaţie sindicală care cuprindea întreaga suflare a studiourilor moscovite. Interogatoriul se înăspri însă:

— Conform statutului acestei organizaţii, membrii săi se obligă să contribuie la victoria socialismului pe plan mondial. Este adevărat, în consecinţă, că doriţi să distrugeţi sistemul existent acum în America?
— E îndoielnic că noi trei am fi în stare de asta,

a ripostat, uşor maliţios, Eisenstein.

Agentul continuă însă imperturbabil:

— Aveţi în vedere un atentat împotriva preşedintelui Hoover?
— Programul asociaţiei noastre se referă exclusiv la problemele artei,

răspunse, păstrîndu-şi încă zîmbetul pe buze, regizorul.

Dar oare era liniştitor acest răspuns pentru partizanii înverşunaţi ai „ordinii" americane? Ei puteau tolera succesul unui film ca *Potemkin*, fiindcă acţiunea lui se petrecea departe de America şi cu mulţi ani în urmă, dar nu erau deloc dispuşi să lase loc ideilor revoluţionare ale cineastului pe teritoriul Statelor Unite.

Un semnal clar, un adevărat avertisment adresat patronilor lui Paramount, îl constituise o lungă telegramă primită încă din ziua de 17 iunie 1930. Tonul ei hotărît vorbea clar despre decizia unor influente cercuri hollywoodiene de a salvgarda „puritatea" industriei de filme. Textul, adresat comitetului executiv al companiei, excela prin colorit.

> Dacă învăţaţii voştri jidovi n-au destul curaj să vă spună şi voi înşivă nu aveţi destulă minte să ştiţi ce trebuie să faceţi sau nu aveţi atîta loialitate faţă de această ţară care v-a dat mai mult decît aţi obţinut oriunde în trecut şi nu puteţi împiedica importul unui cîine criminal ca Eisenstein, atunci vă prevenim că vom prelua noi întregul efort de a-l expulza. Nu vom permite propagandă roşie în această ţară liberă. Ce încercaţi voi să faceţi? Creuzet comunist din cinematografia americană?

Semna: maiorul Frank Pease, preşedinte al Hollywood Technical Director's Institute (Institutul de regizori tehnici de la Hollywood). Acest *major* Pease era bine-cunoscut ca scandalagiu în lumea californiană. Dar, în pofida inepţiei şi a lipsei de subtilitate în acţiune, părea susţinut de cercuri sus puse şi, prin urmare, se bucura de influenţă. Curînd el lansa, cu fonduri de provenienţă necunoscută, o broşură distribuită gratuit într-un tiraj de masă şi intitulată *Eisenstein, trimisul diavolului la Hollywood.* (Pease nu avea de unde să ştie că unul dintre primele proiecte ale oaspetelui fusese ecranizarea piesei lui Shaw, *Discipolul diavolului.*) Maiorul se adresa membrilor Senatului din Washington, cerîndu-le expulzarea lui Eisenstein, şi publica în presă comunicate ca acesta:

> Aflăm că Jesse Lasky l-a importat pentru o sumă fabuloasă, direct de la Moscova, pe celebrul S.M. Eisenstein, să vină aici şi să-i înveţe pe băieţii şi pe fetele noastre cum se face revoluţia. Este vorba de acel sadic şi monstruos Eisenstein, care a glorificat în cinematograful sovietic înjunghierea ofiţerilor din marină. Sîntem uimiţi că porţile atît de elastice din Ellis Island au putut să se deschidă ospitalier în faţa acestui vierme...[9]

Poate că această campanie viza nu atît expulzarea cineaştilor sovietici, cît intimidarea lor, pentru a le smulge anumite concesii. Mai tîrziu, Aleksandrov a dezvăluit că „papa" Carl Laemmle le-a propus un proiect de film care numai artistic nu era. Titlul său urma să fie *Secretele Kremlinului*! Dacă Eisenstein ar fi acceptat un film antisovietic, dacă s-ar fi dezis măcar de apartenenţa la cinematografia ţării sale, eliberată, pe atunci, de sub tirania banului, poate că maiorul Pease ar fi închis gura. Dar cel pe care extrema dreaptă americană îl poreclise „cîinele roşu" nu numai că n-a schiţat intenţia vreunui compromis, ci, cu verva polemică ce-i era proprie, a trecut la contraatac. În cîteva ziare americane a apărut o fotografie publicitară şocantă. Ea înfăţişa două atracţii hollywoodiene: pe o banchetă se cocoţase simpaticul Rin-Tin-Tin, providenţialul cîine salvator al copiilor şi al fecioarelor în primejdie, iar lîngă el, plin de modestie, Serghei Eisenstein. Dedesubt, textul

caustic îi aparţinea cu siguranţă: „*Vedeta* Rin-Tin-Tin şi *cîinele* Eisenstein". Iar reporterului Joseph Freeman îi declarase ofensiv:

> Imaginaţi-vă o artă care nu e dominată de dolari, o cinematografie în care buzunarul unui individ nu e umplut pe socoteala celorlalţi, o artă care nu-i făcută pentru portmoneele a doi-trei privilegiaţi, ci pentru minţile şi inimile a 150 de milioane de oameni. Fiecare film afectează inimile şi spiritele, dar, de regulă, nu pentru aceasta sînt făcute filmele. Îndeobşte ele sînt produse în beneficiul a două-trei buzunare...

Eisenstein a îndrăznit să ţină un discurs cu adevărat profanator în sesiunea din 17 septembrie 1930 a Academiei de Artă şi Ştiinţă Cinematografică, sanctuarul spiritual, orgoliul lumii cinematografice hollywoodiene. Fusese invitat la o dezbatere cu privire la viitorul dimensiunii ecranului cinematografic. Între alte consecinţe pe care părea să le aducă apariţia sunetului se afla – paralel cu regresul spre mijloacele de expresie ale teatrului – şi susţinerea insistentă a dimensiunii cinemascopului, mai potrivită necesităţilor scenei. În intervenţia sa, Eisenstein, care numea cinemascopul „forma «rectilinie» a imaginii", susţinea, sarcastic, că el ar corespunde nivelului „tîrîtor" al cinematografului, redus la această tristă condiţie sub puternica „presiune comercială, în dolari, lire, franci sau mărci, după punctul de pe glob în care filmul se află în suferinţă...". Dincolo de factorul polemic al comunicării, regizorul emitea, ca de obicei, idei deosebit de interesante şi nu era cîtuşi de puţin partizan al ecranului tradiţional. Dimpotrivă, demonstra convingător că forma orizontală a ecranului epuizează doar circa 50 la sută din posibilităţile artei filmului şi înălţa un adevărat imn compoziţiei verticale încă neexperimentate, dar „puternice, virile, active", ajungînd să compare o asemenea evoluţie a cinematografului cu „ridicarea omului în poziţie verticală". Dar abia la capătul demonstraţiei sale devenea clar că nici această variantă nu-l satisfăcea, opţiunea sa îndreptîndu-se către „pătratul dinamic"* în care ar fi putut coexista, funcţional, atît orizontalul, cît şi verticalul.

---

* Adică poliecranul de azi.

Asistenţa a urmărit într-o tăcere plină de reculegere expunerea maestrului rus, dar cu siguranţă că spiritul polemic al unora dintre ironiile sale caustice la adresa preşedintelui Academiei, Lester Cohen, şi a unor regizori de frunte ai Hollywoodului n-a produs multă satisfacţie. Să vedem, oare, în acest spirit ofensiv o lipsă de tact a musafirului de la Moscova sau, dimpotrivă, un reflex de apărare împotriva unei lumi care încerca să-l anihileze, absorbindu-l?

Maiorul Pease cîştiga teren şi adepţi...

Guilty or not guilty?

Între timp, Jesse Lasky îi convocă pe angajaţii săi pentru a le face o nouă ofertă. Studioul deţinea de cîţiva ani drepturile de adaptare a celebrului roman *O tragedie americană* de Theodore Dreiser.

— Un asemenea subiect v-ar surîde, domnule Eisenstein?

Dacă i-ar fi surîs? Firește că citise romanul şi-l preţuia ca pe una dintre cele mai importante opere apărute în ultimele decenii.

O tragedie americană i se părea lui Eisenstein pasionant atît prin subiect, cît mai ales prin implicaţiile sale sociale şi estetice. Fusese inspirat de o poveste reală, şi anume cazul unui tînăr care, după ce lasă însărcinată o muncitoare, hotărăşte să o ucidă, pentru a putea contracta un mariaj din interes. Clyde Griffiths, eroul cărţii, este maistru în uzina în care munceşte iubita sa, Roberta, care este însărcinată. Iată însă că fiica patronului se îndrăgosteşte de el. Cum Clyde nu se poate descotorosi de Roberta şi de copil, deoarece avortul este interzis, trebuie să aleagă între a renunţa o dată pentru totdeauna la unica şansă de a-şi schimba statutul social sau a o suprima, împreună cu rodul legăturii lor, pe fata pe care o iubise. Învinge ambiţia de a parveni. Clyde îşi propune s-o implice pe Roberta într-un aparent accident care să disimuleze asasinatul. Detaliile crimei sînt meditate şi premeditate cu abuzul de minuţiozitate propriu asasinului lipsit de experienţă. În ultima clipă însă, în barcă, tînărul are o ezitare: el nu mai vrea ca Roberta să moară,

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

îi întinde braţul spre a o salva, dar fata i-l refuză înspăimîntată. Şi se îneacă, în vreme ce Clyde se descoperă prins în capcana pe care singur o pregătise.

Dreiser şi-a dedicat întreg volumul II al romanului anchetei şi dezbaterilor procesului. De dragul onoarei familiei, un unchi bogat care, pînă atunci, nu-i dăduse nici un ajutor nepotului său angajează o întreagă echipă de avocaţi. Apărarea va „inventa" o teză a resuscitării subite a sentimentelor lui Clyde faţă de Roberta, ceea ce de altfel se şi întîmplase, numai că, de fapt, avocaţii sînt convinşi de realitatea asasinatului. Cît despre acuzare, procurorul Mason e interesat să-şi creeze, în vederea alegerilor care se apropie, popularitate în rîndul fermierilor, iar Roberta a fost fiica unuia dintre aceştia. Clyde nu mai e, de fapt, decît un mobil politic, un pretext electoral. De justiţie nu se mai interesează nimeni!

Romanul se dovedea „subversiv" în sensul hollywoodian al cuvîntului, iar Ivor Montagu, participant direct atît la elaborarea scenariului, cît şi la negocieri, înclina să creadă că şefii de la Paramount nici măcar nu-l citiseră. Auziseră, desigur, de faima lui, văzuseră – poate – o adaptare teatrală mediocră care avusese succes pe Broadway şi erau atraşi de rentabilitatea acestuia. Dar versiunea scenică a romanului lui Dreiser fusese concentrată doar asupra epicii superficiale a textului, asupra aventurii personale a lui Clyde*. Eisenstein nu putea accepta această soluţie, deşi intuia desigur că materialul romanului conţinea, în germene, o ciocnire inevitabilă cu punctul de vedere al comitetului executiv al companiei Paramount. Cineastul vibra deja acum sub impulsul acestei cărţi de o zdrobitoare veridicitate în sintetizarea lumii americane şi lucra înfrigurat la zămislirea unei adevărate tragedii.

Pregătit în acest spirit, scenariul a fost predat într-un timp record conducerii studioului. Aceasta i-a convocat pe autori cîteva

---

* Pe genericul filmului *Un loc sub soare* realizat de George Stevens în anul 1951 se precizează clar că este o *adaptare* după piesa inspirată de romanul *O tragedie americană*.

zile mai tîrziu. B.P. Schulberg afişa o morgă rău prevestitoare. Au înţeles însă curînd că, de astă dată, între Lasky, Schulberg şi toţi cei care decideau destinele studioului nu mai existau deosebiri. Scenariul era magistral, recunoşteau aceştia. Filmările ar fi trebuit începute fără întîrziere. Ambianţa trebuiau creată chiar pe locul tragediei autentice. Cele mai multe scene acolo aveau să fie filmate, la New York. Mai rămînea totuşi un lucru de lămurit. Întrebarea le-a adresat-o direct B.P. Schulberg:

— În versiunea dumneavoastră nu e clar: Clyde Griffiths este sau nu este vinovat?

O întrebare atît de francă merita un răspuns la fel de sincer.

— Nevinovat!

a ripostat Eisenstein, de parcă ar fi fost juratul din atîtea filme americane, invitat să răspundă întrebării-cheie a judecătorului: *Guilty or not guilty?* Şi a răspuns, punînd în cuvintele englezeşti întreaga sa convingere de artist:

— *Not Guilty*!

— În cazul acesta – a replicat Schulberg –, scenariul dumneavoastră, ca şi filmul pe care l-aţi turna n-ar fi decît o sfidare aruncată societăţii noastre.

Schulberg avea într-un fel dreptate, dar romanul lui Dreiser nu era, oare, şi el o „sfidare la adresa societăţii", şi nu această încărcătură de subversiune dădea valoare şi propulsa forţa epică a textului? Nu ea îl făcuse celebru? Cineaştii au încercat să se refere la obligaţia fidelităţii faţă de modelul literar, la valoarea sa, la forţa unei democraţii capabile să accepte privirea lucidă a artei. Li s-a răspuns din nou cu francheţe:

— Aşteptam de la dumneavoastră o poveste poliţistă sau una despre amorul vinovat dintre un băiat şi-o fată...

Şi manuscrisul scenariului declarat cu cîteva clipe înainte „magistral" le-a fost înapoiat autorilor ca să mai reflecteze dacă pot sau nu să răspundă cerinţelor studioului, adică să modifice ceea ce era de modificat şi, eventual, să scurteze simţitor numărul de bobine al viitorului film. Li se vorbea amical, dar li se dădea a înţelege cu fermitate că au în faţă ultima şansă de a face film la Hollywood.

Este poate locul să amintim că Eisenstein nu era fără prihană în relaţiile cu producătorii. În cei şase ani de cînd lucra ca realizator de filme, se confruntase nu o dată, chiar în ţara lui, cu obtuzitatea unui individ sau a unei instituţii de care depindea integritatea peliculei în lucru, şi evitase cu supleţe antagonisme insolubile. Făcuse concesii nenumărate, niciodată însă compromisuri care să denatureze integral intenţia creaţiei sale. Pentru întîia oară în America avea însă „pistolul la tîmplă", se afla în situaţia de a-şi renega convingerile. Atît de mult dorea să dea viaţă acestui film, atît de vii erau imaginile pe ecranul minţii sale, încît poate că nutrise o clipă tentaţia de a ceda. Numai că nu era capabil, *nu ştia* să facă „o simplă poveste poliţistă" sau basmul cu „un băiat iubea o fată" pe care-l aştepta studioul, acele produse de fast-food pe care cineastul Griffith nu şi le putea ierta. Ivor Montagu istoriseşte:

> Am discutat situaţia pînă noaptea tîrziu. Nu mai încăpea îndoială: era eşecul! N-aveau să ne dea voie niciodată să facem *Tragedia americană*. Unui străin, mai ales unui rus, nu-i putea fi îngăduit să facă un asemenea film. Mai devreme sau mai tîrziu, cineva trebuia să se dezmeticească, cineva trebuia să ne oprească. Dar ce mai aveam de făcut acum? S-o lăsăm baltă sau să ne războim cu destinul?... Concluzia noastră unanimă a fost să nu ne lăsăm, să continuăm să facem ceea ce ni se ceruse. Acceptam situaţia lucid. Ne aşteptam să nu fim înţeleşi. Şi cînd, în cele din urmă, lovitura a sosit, ea ne-a apărut, retrospectiv, predestinată încă de la început...

Lovitura a venit la 23 octombrie 1930. Cu optsprezece zile înainte, pe 5 octombrie, Eisenstein înaintase conducerii studioului noua versiune a scenariului, care avea să fie şi ultima, însoţind-o de următoarea notă, redactată în stilul său involuntar polemic:

Iată deci, domnilor, miracolul împlinit: *Tragedia americană* în numai 14 bobine. Ne gîndim totuşi că, în faza finală, versiunea ar putea număra chiar şi 12. Ne rezervăm însă dreptul de a efectua aceste ultime modificări după ce vom beneficia de observaţiile magnaţilor de pe coastele de vest şi est, ale lui Theodore Dreiser şi ale organizaţiei Hays [autocenzura studiourilor americane – n.a.]. Am onoarea, domnilor, să supun discriminantelor dumneavoastră sentimente alese acest manuscris terminat şi... *Honni soit qui mal y pense!...*

Ca un matador, flutura pînza roşie în faţa patronilor înfuriaţi ai campaniei Paramount. Poate că mai spera ca această ultimă versiune să-i convingă. În orice caz, părea încă optimist în scrisoarea pe care i-o expedia mamei sale, pornind la drum spre New York:

> Dacă totul va decurge bine, voi merge la nord de New York să prospectez locurile unde s-a desfăşurat adevărata tragedie. Ţi-am spus doar că povestea s-a petrecut în realitate. Scenariul pare să-mi fi ieşit excelent, aceasta este – cel puţin – părerea generală. Aici se ridică totuşi multe întrebări pe tema propagandei, mai ales cînd numele meu este evocat în faţa „Comitetului Peşte”...[10]

Hamilton Fish şi *Tragedia americană*

...Comitetul Peşte?! Dar ce mai era şi acest Fish Committee? Onorabila comisie purta numele *congressman*-ului Hamilton Fish, un fel de precursor al senatorului McCarthy, cel care, mai tîrziu, în anii războiului rece, îşi va asuma sarcina de a cerceta „activităţile antiamericane”. Fish Committee for Investigation of Communist Activities, sensibilizat de campania bravului maior Pease, se întrunise pe 8 octombrie la Los Angeles, cu scopul declarat de a cerceta „maşinaţiile agenţilor sovietici de la Hollywood”. La 12 octombrie, adică chiar în ajunul plecării lui Eisenstein spre New York, ziaristul Conrad Seiler publica o dare de seamă a dezbaterilor acestuia, sub incitantul titlu: *Aţîţătorul roşu porneşte spre vest.* Din relatarea sa reieşea că Fred W. Beetson, secretarul Asociaţiei Producătorilor de la Hollywood (Association of Motion Pictures Producers – AMPP)

şi reprezentant al oficiului de cenzură Hays, fusese convocat de „Comitetul Fish" şi întrebat dacă ştie că regizorul rus Eisenstein urma să facă un film la Hollywood. Desigur! Mr. Beetson era la curent cu ceea ce ştia de altfel toată lumea. „Ce film?" Auzise că *O tragedie americană*. „Ceee… tragedie?" „…Americană... Un roman..." Preşedintele Fish a intervenit pentru a preciza că el n-a auzit niciodată de un asemenea roman şi n-are de unde şti dacă textul nu e cumva contaminat şi el de propagandă comunistă. „Crede dl Beetson că Eisenstein ar putea face propagandă în acest film?" „Hmmm!... N-ar crede asta". „Dar ar putea dl Beetson să identifice propaganda comunistă într-un asemenea film?" Răspunsul secretarului AMPP a fost prudent ambiguu, omul era vizibil intimidat, dar a asigurat „Comitetul Fish" că *lui Eisenstein nu i s-ar permite să facă propagandă comunistă în America*. Şi cu asta „Comitetul Peşte" s-a declarat satisfăcut. Obţinuse răspunsul pe care-l aştepta…

După vreo zece zile, la 23 octombrie 1930, un comunicat de presă anunţa, fără alte comentarii, că acordul dintre Paramount Public Corporation şi Serghei M. Eisenstein îşi înceta valabilitatea printr-un consens mutual.

Cît de „mutual" era consensul ne putem uşor închipui. Dar dacă ar fi să repetăm situaţia în care a fost pus Eisenstein cînd i s-a cerut să clarifice vinovăţia lui Clyde şi ne-am întreba la rîndu-ne: „Erau oare vinovaţi magnaţii companiei Paramount?", ca el ar trebui să răspundem: *Not guilty*! Pentru că, aşa cum recunoştea şi Montagu, deznodămîntul era predestinat. Nici Paramount, nici altcineva în contextul hollywoodian al timpului n-ar fi putut produce un asemenea film. Poate numai Chaplin, dar el era absorbit de propriile proiecte. Pentru că, mai ales ecranizată de Eisenstein, versiunea cinematografică a *Tragediei americane* ar fi scos în evidenţă caracterul latent de subversiune al romanului. Din moment ce Clyde era *not guilty*, atunci vina o purta numai modul de viaţă american. Aceasta era ideea de bază a filmului pe care ar fi trebuit să-l realizeze în America un artist sovietic!

Pornind de la susţinerea tezei nevinovăţiei lui Clyde, regizorul îşi concepuse filmul cu mijloace de o noutate şi o expresivitate fără

precedent. Şi dovada că acest proiect luase, în biografia artistică a lui Eisenstein, dimensiunea unei experienţe vitale o constituie faptul că, neputînd să uite filmul rămas nerealizat, neavînd nici posibilitatea materială de a-l face, artistul a recurs la gestul disperat de a-l descrie, într-un articol scris mulţi ani mai tîrziu, revanşă tardivă a unui elan artistic reprimat.

Principala sarcină pe care şi-o fixa cineastul era deci să scoată puternic în evidenţă inocenţa acuzatului. Fata era îngrozită fiindcă îi realizase intenţia iniţială şi, în momentul în care Clyde s-a aplecat s-o îmbrăţişeze, ea a dezechilibrat barca. El, încercînd să-şi menţină echilibrul printr-o mişcare stîngace, a lovit-o cu aparatul de fotografiat, iar barca s-a răsturnat. Eisenstein îl urmărea pe Clyde luptînd cu valurile şi înotînd spre fată, care-l respingea înspăimîntată şi dispărea înghiţită de ape.

Dar pentru a vizualiza o secvenţă atît de complex psihologică, erau necesare alte mijloace decît cele tradiţionale. Sprîncene încreţite, ochii holbaţi, gîfîieli, contorsionări, crispări de mîini – întreg arsenalul cinematografiei aparenţelor n-ar fi putut exprima un conflict atît de nuanţat ca acela al evoluţiei sentimentelor lui Clyde, în numai cîteva clipe, de la hotărîrea de a o ucide, la impulsul de a o îmbrăţişa, linişti şi ocroti. Singura metodă care ar fi putut-o face încă nu fusese încercată în cinematografie, monologul interior, procedeu pe care în literatură, după părerea lui Eisenstein, doar Joyce îl adusese aproape de perfecţiune. Mare admirator al acestuia, regizorul nutrea totuşi convingerea că numai în cinematograf metoda monologului interior şi-ar fi putut găsi expresia totală. Fiindcă „numai filmul este în stare să redea toate fazele şi particularităţile desfăşurării gîndirii...". Aceasta şi încercase să exprime în scenariul *Tragediei americane*, acesta era scopul spre care tindea, din punct de vedere estetic.

> Ce secvenţe superbe în acel decupaj... – încă mai gemea Eisenstein un deceniu mai tîrziu. Ca şi gîndirea, filmul folosea cîteodată imagini vizuale. Cu sunet. Sincronizat sau asincron. Apoi ca nişte zgomote. Informe. Sau în imagini sonore. Cu sunete obiectiv figurative. Apoi,

brusc, în cuvinte precis formulate de intelect, la fel de „intelectuale" şi lipsite de pasiune ca şi cuvintele recitate. Cu ecranul în întregime negru, torent vizual fără imagini. Apoi în fraze pătimaşe şi frînte. Numai substantive sau numai verbe. Apoi interjecţii. Cu zigzagul formelor fără intenţie, învălmăşindu-se sincronizat cu ele. Apoi într-o fugă de imagini vizuale desfăşurate într-o tăcere desăvîrşită. Apoi amestecate într-o polifonie sonoră. Apoi într-o polifonie vizuală. Apoi amîndouă în acelaşi timp. Interpolate apoi cursului exterior al acţiunii, mai tîrziu, elemente ale acţiunii exterioare, interpolîndu-se monologului interior...

Cînd parcurgi, astăzi, aceste rînduri, ai sentimentul că urmăreşti descrierea filmului lui Alain Resnais *Anul trecut la Marienbad.* Care avea să fie realizat însă treizeci de ani mai tîrziu!

> Ce pasionant – scrie Eisenstein (şi nu i se aude, oare, distinct suspinul?). Ce cîmp deschis reflecţiilor, invenţiilor creatoare. Şi cît de evident apărea că materialul filmului sonor nu dialogul era, că adevăratul său material e, în mod natural, monologul...[11]

Şi din nou... şi din nou... refrenul amar al lucrului ireversibil pierdut: „Cît de pasionant, ce superbe secvenţe cuprindea decupajul". Bocetul, hohotul neputincios al artistului fermecat de strălucirea filmului imaginat fără a-i putea face şi pe ceilalţi s-o vadă, care nu-şi poate exterioriza imaginea ce creşte în el sfîşiindu-l răsună în întreg acest „articol-recviem". Dar ne poate da acesta vreo idee asupra valorii monologului interior vizualizat de Eisenstein? Şi totuşi, tragedia este că şi din punct de vedere estetic magnaţii Paramountului aveau dreptate: un film cu un asemenea limbaj nu-şi găsea locul în Hollywoodul rutinier de la începutul erei sunetului. Studioul l-a solicitat pe universalul von Sternberg, neîntrecut maestru al cinematografului elegant şi indiferent, fără angajare şi fără risc, care a redus *Tragedia americană* la un conflict poliţist rezonabil şi lipsit de implicaţii incomode. Degeaba a tunat din cuibul său Theodore Dreiser, degeaba şi-a fluturat coama-i leonină prin tribunale. Semnase „contractul cu diavolul", vînduse drepturile de ecranizare studiourilor Paramount...

Iar Eisenstein? Eisenstein putea să plece! Eisenstein trebuia să plece! Şi cît mai repede, pentru că Paramount dorea să evite situaţia penibilă în care vreo altă companie ar fi „pus mîna" pe cineast. Legea concurenţei se manifesta la fel de nemiloasă şi în concedierea *maestrului*. De altfel, Samuel Goldwyn se şi grăbise să-i invite la el pe izgoniţii din „paradisul Paramount". Recurgem din nou la mărturia lui Montagu:

> De obicei, cînd venea vorba de afaceri, Eisenstein lăsa lucrurile pe seama mea. Ne-am aşezat deci în jurul mesei, am făcut prezentările, după care Sam mi s-a adresat mie, ca şi cum Serghei Mihailovici ar fi avut nevoie de interpret:
> — Spuneţi-i domnului Eisenstein că i-am văzut filmul despre crucişător şi că mi-a plăcut foarte mult. Ne-ar bucura să facă ceva şi pentru noi... numai că... ceva foarte ieftin... ceva pentru Ronald Colman...

Aruncînd cîteva vorbe politicos evazive, oaspeţii s-au ridicat şi au părăsit în grabă cabinetul.

Ca să înţelegem de ce propunerea lui Goldwyn îi apărea lui Eisenstein de-a dreptul umilitoare, trebuie să răspundem unei alte întrebări, de astă dată esenţială: de ce ţinea morţiş cineastul să nu părăsească Statele Unite cu mîna goală? Dacă obiectul interesului său ar fi fost confortul cu orice preţ, viaţa dulce în care se complăceau atîtea personalităţi hollywoodiene, atunci fără îndoială că ar fi acceptat compromisul, „filmul alimentar" pe care i-l solicita-seră şefii Paramountului.

Numai că Serghei Eisenstein nutrea cu totul alte ambiţii. El nu putea să se resemneze ca, după ce repurtase un succes mondial de talia lui *Potemkin*, să dispară un timp de pe ecranele internaţionale, izolat în „ghetoul" filmului mut. Dar dacă-i trebuia un film sonor, nu-i trebuia unul oarecare, ci filmul *lui*, marele său film care să colinde ecranele întregii lumi, deschizînd căi noi artei imaginii.

Oferta lui Sam Goldwyn îl jignea prin nimicnicia ei. El, autorul lui *Potemkin*, să ajungă să compună filme pentru Ronald Colman! Să ajungă să slujească „cultul starului", el, ferventul, poate chiar extremistul contestatar al necesităţii actorului profesionist în cinematograf!

Se ştie să Eisenstein negase, multă vreme, însăşi ideea actorului profesionist în film, opunîndu-i teoria tipajului, el făcuse „vedete" dintr-o ţărancă simplă ca Marfa Lapkina sau dintr-un mecanic care nici măcar nu se visase vreodată actor, ca Vasili Nikandrov. El „crea" actorul, îl trezea la lumină, nu-l slujea. Nu condiţia ieftinităţii îl speriase în propunerea lui Goldwyn, ci insignifianţa comenzii. Unicul lucru pe care l-ar fi făcut în America era un film de mare ambiţie.

Şi tocmai această perspectivă devenise, pentru conducătorii companiei Paramount, o bombă cu explozie imprevizibilă pe care se străduiau s-o dezamorseze. Autorul lui *Potemkin* trebuia scos cît mai repede din ţară. Iată de ce nu s-au mulţumit să anunţe public concedierea regizorului, ci au depus toate diligenţele pentru a-l constrînge să plece. Cu siguranţă, în urma presiunilor lor a refuzat Departamentul de Stat, la 18 noiembrie 1930, prelungirea vizei celor trei cineaşti şi i-a somat să părăsească teritoriul Statelor Unite.

Cel care visase să înfrîngă cinematograful comercial în propria cetate trebuia să se recunoască, astfel, înfrînt. Nu reuşise să-i străpungă apărarea. Problema insolubilă care i se pusese era asimilarea sau neasimilarea. Un Murnau sau un Sjöström, cineaşti europeni care reuşiseră capodopere la Hollywood, avuseseră mai mult noroc: ei apucaseră sfîrşitul epocii mute, cîntecul ei de lebădă. Intervalul petrecut de Eisenstein la Hollywood fusese cel mai ingrat, cea mai rutinieră dintre perioade, cea în care adevăratul personaj principal al filmelor devenise ritualul tehnicii sunetului, străduinţa „inginerilor" ei.

Majoritatea celor care asistaseră la dramă nu erau conştienţi de amploarea acesteia. Unii înclinau să vadă în „despărţirea" lui Eisenstein de studiourile americane un simplu vicleşug: „ruşii" veniseră la Hollywood, „spionaseră" secretele sonorului, finanţaţi chiar de băncile americane, şi acum se grăbeau să spele putina. Un ecou al acestui mod simplist de a vedea lucrurile întîlnim pînă şi în revista bucureşteană *Cinema*, care publica următoarea „analiză":

> Mai mult de patru luni [Eisenstein – n.a.] lucrează şi îşi îmbogăţeşte cunoştinţele asupra filmului sonor, apoi rupe contractul. [...] Iar acum

se va întoarce în Rusia Sovietică, după ce un an şi jumătate a scrutat cu privirea şi cu inteligenţa lui lumea cinematografică. Aşteptaţi un an sau doi şi capodopera mult aşteptată va veni...[12]

De fapt, nici Eisenstein, nici colegii săi nu erau fericiţi că trebuiau să părăsească America fără a lăsa altceva în urmă decît regretul. Umiliţi, evitînd să se privească unul pe celălalt, îşi făceau bagajele în tăcere. Pierduseră doi ani pentru o experienţă pe care, cel puţin teoretic, o aveau de la început.

În clipa aceea grea, pe neaşteptate pentru toată lumea, la uşa vilei lor zbîrnîi soneria:

În prag, rîzînd cu toată gura, mijindu-şi ochii oblici, Kono, şoferul, valetul şi secretarul japonez al lui Charlie Chaplin, avea un mesaj de transmis:

— Master Charles trimis la mine spune la voi că *Mister* Upton Sinclair invită voi la masă...

Miracolele nu există

Pentru tînărul cititor de azi, Upton Sinclair este un autor destul de obscur. Perisabile în timp, operele sale nu prea mai sînt reeditate. Un reputat critic contemporan, Marcus Cunliffe, îl trece total cu vederea în consistenta sa sinteză istoriografică, *Literatura Statelor Unite*, apărută şi la noi. În epocă însă, numele lui Upton Sinclair (a nu se confunda cumva cu contemporanul său Sinclair Lewis, a cărui operă rezistă incomparabil mai bine) avea rezonanţă, era al unui romancier devenit faimos pentru vigoarea demascatoare a scrierilor sale. Socialist fervent, combătînd eficace *establishment*-ul cu mijloacele literaturii, scriitorul cunoscuse în tinereţe o sărăcie umilitoare, ani de-a rîndul primele sale romane nu stîrniseră vreun ecou. Şi pe neaşteptate, în 1906, una dintre cărţile sale, *Jungla*, provoca un scandal uriaş în viaţa americană. Inspirat de greva muncitorilor de la abatoarele din Chicago, Sinclair denunţă îndîrjit

şi înflăcărat nemiloasa exploatare, mecanismele perfide cărora le erau supuşi muncitorii; mai mult decît atît, dezvăluie ca pe o autentică primejdie socială lipsa de scrupule a proprietarilor de instalaţii pentru prelucrarea cărnii, care, susţinea el, trimit în mod sistematic pe piaţă conserve alterate. În urma ecourilor acestei dezvăluiri implicate de roman, care numai ficţiune nu se pretindea, guvernul a fost constrîns să demareze o anchetă şi – ca urmare a confirmării exactităţii denunţului – o parte din fabrici au tras obloanele pentru o vreme...

Contractul cu diavolul

Autorul *Junglei* devenise celebru peste noapte! Prolific, aşterne apoi zeci de volume, ce se traduc în peste cincizeci de limbi. Calea îi este deschisă pretutindeni şi scriitorul se bucură de tiraje astronomice, mai ales în URSS, fiind considerat acolo, alături de Jack London, una dintre cele mai proeminente personalităţi ale literaturii americane contemporane. Era şi firesc, deoarece Sinclair impresionează prin curaj, fiind mereu solidar cu militantismul stîngii americane, afişînd o sobrietate de ascet, deşi împingea la absurd denunţul frivolităţilor prin contestarea – într-un roman intitulat *Iubire* – pînă şi a sensului dragostei între sexe... În ce-l privea însă, nu scapă prilejul de a se căsători pentru a doua oară, de astă dată cu Mary Craig, o aristocrată care mînuia cu abilitate importante capitaluri. Legendarul David care venise de hac Goliatului din Chicago se domesticise prin 1930, instalat confortabil pe coasta californiană, la Hollywood. Într-un cuvînt, din „roşu", tindea să devină „roz"...

Eisenstein fusese oaspetele său încă din primele zile ale şederii la Hollywood, fără ca relaţia să fie continuată. Invitaţia, care-i luase prin surprindere pe cei trei cineaşti, se dovedea însă un adevărat dineu aniversar, fiindcă scriitorul împlinea 53 de ani. Erau singurii oaspeţi, iar atmosfera creată cît se poate de agreabilă, cînd Sinclair i-a întrebat, cu aerul său enigmatic:

— Plecaţi?

— Sîntem siliţi, nu ni se permite să mai rămînem! răspunse Eisenstein. Se vede că proiectele noastre sînt incompatibile cu programul studiourilor americane.

Sinclair acceptă cu tristeţe adevărul observaţiei:

— Într-adevăr, era de aşteptat! Ar fi totuşi o ruşine de neşters pentru America dacă un Eisenstein ne-ar părăsi fără a face aici măcar un film. Sînt convins că s-ar găsi la noi destui oameni să vă finanţeze. Evident, cu mijloace incomparabil mai modeste decît Paramount sau Metro. Aţi obţine, în schimb, totală independenţă de acţiune! Iată, dumneavoastră gîndiţi-vă la orice subiect, în timp ce noi vom trage nişte sfori la Washington pentru a vă prelungi viza de şedere în ţară...

Au părăsit vila scriitorului îmbătaţi de fericire şi speranţe. Viaţa lor americană începea din nou! Existau deci oameni de inimă şi în ţara „Comitetului Peşte”...

Încă din limuzina care-i ducea spre casă au început să dezbată, pasionat, alternativele de creaţie. Aveau nevoie de un film puţin costisitor, prin urmare de unul care să evite platoul, să se desfăşoare în natură, dar într-o natură hiperbolică, exuberantă, copleşitoare, capabilă să devină ea însăşi un personaj! Eisenstein şi-a amintit atunci de un volum care-l captivase cu cîteva săptămîni în urmă, cartea Anitei Brenner, *Idols Behind Altars* (*Idolii din spatele altarelor*). Era un fascinant studiu despre vechile civilizaţii ale Mexicului, despre misterele pînă astăzi nepătrunse ale acestora...

Interesul pentru Mexic i-l stimulaseră prietenii săi, pictorii David Siqueiros şi Diego Rivera. La rîndul lor, cei doi pictori încercaseră să convingă un grup de artişti mexicani de stînga să-l invite pe Eisenstein în Mexic pentru a turna acolo un film. Tratativele, care se desfăşuraseră în mod conspirativ, prin intermediul unei tinere mexicane, învăţătoare la o şcoală mizeră dintr-o periferie a Los Angelesului, ajunseseră într-un punct mort din lipsă de fonduri. Dar acum banii începeau să apară. În cîteva săptămîni, soţii Sinclair organizară un adevărat trust pentru finanţarea filmului mexican al

lui Eisenstein. Principalul acţionar era doamna Craig-Sinclair, mai participau multimilionarul Gilette, cel cu industria lamelor de ras, precum şi alţi filantropi care se complăceau într-un misterios anonimat.

Întrebarea care se punea acum era: cît anume trebuia strîns? Eisenstein s-a străduit să emită cele mai reduse pretenţii. Pentru sine şi tovarăşii săi nu solicita decît un minimum necesar existenţei, la aprecierea finanţatorilor. Sinclair-ii le-au acordat cîte zece dolari pe zi. Dar cînd a fost vorba să determine cuantumul cheltuielilor majore ale filmării, cineastul şi-a dat seama că era lipsit cu totul de experienţă. Nu numai în America, dar nici măcar în cariera sa sovietică nu lucrase niciodată ca producător, doar se războise cu producătorii. Cum putea el, care nu avusese niciodată răspunderea stabilirii unui deviz, care nu petrecuse nici măcar o zi în Mexic pentru a prospecta necesităţile concrete, să facă o apreciere judicioasă şi întemeiată a cheltuielilor?

Ivor Montagu susţine că ar fi solicitat sfatul unui om cumsecade, inteligent şi interesant, un librar de la Hollywood care în tinereţea sa luptase alături de Pancho Villa. Librarul le devenise deosebit de util, recomandîndu-le şi cîteva volume esenţiale despre Mexic. Aşa încît cineastul l-a consultat, întrebîndu-l cît ar putea costa „un film rezonabil, fără actori profesionişti, economicos, în cea mai mare parte documentar". Librarul a apreciat necesarul la aproximativ 25.000 de dolari. Pe baza acestei evaluări, Eisenstein i-a dat răspunsul lui Sinclair. Satisfăcută, Mary Craig l-a informat că „trustul" deţine această sumă şi, ca urmare, se poate trece la munca efectivă.

În culmea fericirii, Eisenstein avea motive să spere că va beneficia, în sfîrşit, de independenţă, sustras limitelor impuse de sistemul hollywoodian. Semnele bune se arătau de la început. În vreme ce Paramount îi refuzase toate proiectele, soţii Sinclair îi acceptaseră propunerea chiar în condiţiile inexistenţei unui script, chiar şi a unui sinopsis sau a unui titlu. Patronii de la Paramount, afiliaţi Asociaţiei Producătorilor conduse de „ţarul" Hays, erau supuşi multiplelor exigenţe prohibitive ale acestuia, în vreme ce Sinclair, autor al atîtor cărţi care sfidaseră cenzurile denunţînd modul de viaţă american, avea mîinile libere! Readus la viaţă de perspectivele pe

care i le deschidea scriitorul, într-un moment în care se crezuse cu totul pierdut, Eisenstein se aruncă încrezător în braţele „trustului".

Numai astfel se poate explica imprudenţa cu care semna, la 14 noiembrie 1930, un contract ale cărui scopuri înrobitoare se desluşesc astăzi cu toată claritatea. Primele clauze erau, ce-i drept, inocente, prezentînd operaţia financiară ca un act pur filantropic:

> Dat fiind că dl Eisenstein doreşte să meargă în Mexic pentru a realiza un film intitulat provizoriu *Filmul mexican* şi că dna Mary Craig-Sinclair doreşte să-l finanţeze [...], subscrisul se va dedica pe o perioadă de 3-4 luni, cu tot ce are mai bun, să-l regizeze...

Dar, continua contractul, cineastul trebuia să se angajeze ca în timpul viitoarelor 18 luni să nu realizeze un alt film mexican pentru o altă persoană. Erijîndu-se în mecenaţi care n-ar fi avut „altă intenţie decît aceea de a-l sprijini material pe cineast", Sinclair-ii nu uitau, totuşi, să stipuleze în clauzele contractului acordul lui Eisenstein:

> Toate filmele regizate [de el – n.a.] în Mexic, negativul şi chiar toate subiectele şi ideile aflate în numitul «film mexican» urmează să fie proprietatea doamnei Sinclair, care le poate vinde în orice formă [!], la orice preţ [!!]. după cum doreşte [!!!], deţinătoare exclusivă a tuturor drepturilor mondiale asupra filmului.

Surprinde aici nu numai asprimea fără precedent a condiţiilor contractului, ci faptul că ele emanau de la un socialist, de la un scriitor, aflat el însuşi în tinereţea sa în etern război cu editorii, pentru ca manuscrisele sale să nu fie utilizate după bunul plac al comanditarului, „în orice formă", „la orice preţ". Clauzele perfide, în „filigranul" cărora se putea desluşi de pe acum viitoarea tragedie a relaţiilor dintre finanţator şi realizator, erau îndulcite, în mod ipocrit, prin fraze ca:

> Această înţelegere e încheiată pe baza dorinţei lui S.M. Eisenstein de a fi liber să realizeze o operă conformă ideilor sale personale despre modul în care ar trebui să arate un film mexican şi cu deplină încredere în integritatea sa artistică...[13].

Fără a fi legaţi de îngrădirile codului Hays, soţii Sinclair îşi dezvăluiau, cinic, propria cenzură atunci cînd îi solicitau, contractual, cineastului făgăduiala că filmul „va fi nu numai demn de reputaţia şi geniul său", dar şi... „nepolitic"! După ce parcurgi un asemenea contract nemilos, devine clar de ce a împins-o Sinclair în scenă pe soţia sa: militantul de stînga şi autorul răzvrătit al romanelor sociale nu şi-ar fi putut pune, public, semnătura sub un asemenea act!

Proprietar al mijloacelor de producţie a filmului, grupul doamnei Sinclair se obliga să pună la dispoziţia echipei suma de 25.000 de dolari, urmînd ca, după ce această sumă i-ar fi fost rambursată din comercializarea filmului, să-i mai acorde autorului doar 10 procente din realizările distribuirii mondiale. Total dezarmat în mediul oamenilor de afaceri, Eisenstein a schiţat doar o singură, dar semnificativă obiecţie: el, omul care se prăbuşise de la un onorariu de 500 de dolari săptămînal la numai 70, nu revendica nimic în plus pentru sine, nici măcar un procent în plus faţă de mizera participare la beneficii care-i fusese impusă. Unica sa pretenţie era ca filmul să fie distribuit în mod gratuit pe întreg teritoriul patriei sale. Ca răspuns, doamna Craig-Sinclair îi notifica într-o scrisoare expediată la 1 decembrie 1930: „Modific cu plăcere contractul nostru încheiat la 24 noiembrie, [...] fiind de acord ca guvernul sovietic să prezinte filmul în mod gratuit în URSS". Lăsîndu-se momit în plasa finanţatorilor, de aerele lor filantropice, de insistenţa cu care repetau că „n-au intrat în afacere pentru a face bani!", Eisenstein nu şi-a dat seama că nu-şi asigurase nici măcar controlul asupra montajului filmului. El credea, poate, că şi în America regizarea unui film *implica* şi dirijarea montajului, după cum pierduse din vedere clauza că filmul putea fi vîndut *în orice formă* de către Mary Craig, unică proprietară a drepturilor pe plan mondial. Şi tot contractual, director al grupului cinematografic format pentru ca Eisenstein „să fie liber să realizeze un film în conformitate cu ideile sale personale" era numit fratele doamnei Sinclair, un anume Hunter Kimbrough, tînăr rentier fără profesie. Dar cea mai gravă eroare, prin consecinţele ei viitoare, era pretenţia ca autorul lui *Potemkin* să conceapă un film *apolitic*, pentru că, argumenta doamna Sinclair, „un film de propagandă n-ar fi vandabil". Se credea, oare,

Eisenstein în intima sa convingere, în stare să realizeze un film „apolitic”?

O *serape* cinematografică

Şi în timp ce, în secret, echipa cinematografică sovietică definitiva proiectul mexican, Paramountul, ca şi întreg Hollywoodul, erau convinşi că ea se pregătea să plece în Japonia. În ziua stabilită pentru îmbarcare, ziarele din Los Angeles publicau articole de rămas-bun, iar un reporter din San Francisco afirma chiar că i-ar fi remarcat fluturîndu-şi batistele pe puntea vasului care ieşea din rada portului New York. În realitate, Eisenstein şi grupul său părăseau oraşul abia la 5 decembrie 1930, conduşi la gară de un numeros grup de prieteni, între care Upton Sinclair însuşi.

Porniseră spre Mexic plini de speranţe. Dar abia îşi desfăcuseră valizele la hotelul Imperial din capitala mexicană şi poliţia îşi şi făcu apariţia. Peste un ceas se găseau cu toţii după gratiile închisorii din Mexico City. Se părea că autoritatea infamului *major* Pease depăşea frontierele Statelor Unite. În orice caz, anticomunismul, spaima de revoluţie se manifestau şi pe aici la fel de orb. Deşi cu vize în regulă, cei trei au trezit suspiciunea autorităţilor în urma unor denunţuri că ar fi „trimişi ai Moscovei”, semănători de răzmeriţă şi disoluţie socială. Motivul legal pentru care au fost arestaţi n-a fost niciodată lămurit pe deplin. Se ştie doar cui a aparţinut *iniţiativa demersurilor* pe lîngă guvern pentru eliberarea lor. Arestaţii n-aveau cui să ceară protecţie. Legături diplomatice între Mexic şi URSS nu existau. I-a salvat intervenţia lui Julio Álvarez del Vayo, ambasadorul Spaniei, care-l cunoştea pe cineast încă de la Moscova. A doua zi erau reinstalaţi la Hotel Imperial, cu scuzele de rigoare. „Totul nu fusese decît o regretabilă eroare...”, mîrîiau poliţiştii, deşi nu se grăbeau să părăsească hotelul. Doi ofiţeri dădeau permanent tîrcoale camerei lor.

Rămăsese, totuşi, de smuls autorităţilor împuternicirea de filmare, care întîrzia. În urma bombardamentului cu telegrame de protest din partea unor personalităţi ca Albert Einstein, Charles Chaplin, Bernard Shaw şi alţii, guvernul a sfîrşit prin a condiţiona

posibilitatea realizării filmului de prezenţa permanentă pe lîngă echipă, dacă nu chiar a poliţiei, măcar a unor „consilieri" care, urmărind pas cu pas turnarea, să vegheze să nu se strecoare cumva în film ceva dușmănos la adresa regimului existent în țară. Totuşi, printre aceşti consultanţi-supraveghetori se aflau şi oameni ca Aragón Leyva, care avea să devină unul dintre cei mai fideli admiratori ai regizorului.

Adevărul este că, în decembrie 1930, Eisenstein nu avea decît idei vagi despre filmul său: ceva despre istoria frămîntată a ţării, despre misterele civilizaţiilor maya şi aztecă, despre conchistadori şi răzvrătirile peonilor.

Iată de ce, înainte de a-şi aşterne planul subiectului, a simţit nevoia să se dedice unei adînci cunoaşteri a ţării din punct de vedere istoric, etnografic şi chiar arheologic. Ezita... nu ştia cu ce să înceapă. Destinul i-a dat brînci! Tocmai se pregăteau să plece spre sud, la Tehuantepec, cînd, vaccinaţi contra febrei tifoide, holerei şi a altor molime care bîntuiau în regiune, erau scuturaţi de febră. Zăcînd în camerele de hotel, cu termometrul indicînd aproape 40 de grade, remarcară dintr-odată cum uşa dulapului se deschide brusc şi începe să vibreze ca ferestrele bîntuite de viscol în filmele de groază. Imediat, lumina electrică se stinse şi de pe culoar se auziră urlete. Ieşiră, clătinîndu-se, pe coridor, neştiind dacă trăiau delirul febrei sau febra pămîntului. În stradă înţeleseră că era un seism. În dangătul clopotelor de biserici, automobile fără şofer alunecau de la un trotuar la celălalt. Obişnuiţi cu fenomenul, locuitorii se refugiaseră tăcuţi în mijlocul bulevardului. Dimineaţa primiră o ofertă neaşteptată. Direcţia unui jurnal de actualităţi le oferea un avion pentru a filma într-unul dintre oraşele distruse de calamitate, în epicentrul cutremurului, la Oaxaca.

Aşa încît „primul tur de manivelă" l-au tras în timp ce avionul se rotea deasupra aşezării în ruine şi a fluviului în clocot, barat de o alunecare de pămînt. Între timp, pilotul descoperise un teren viran pentru aterizare. Îşi făcură intrarea în oraş într-o căruţă închiriată de la ţărani. În dreptul cimitirului priviră înfioraţi ruinele unui vechi panteon spaniol care lăsa acum la vedere schelete îmbrăcate grotesc în costume fastuoase cu gulere de dantelă. În faţa

bisericii, o mulţime dezlănţuită îşi plîngea morţii. La primele convulsii ale pămîntului, numeroşi locuitori înspăimîntaţi îşi căutaseră ocrotire în casa de rugăciuni, dar cupola de piatră se prăbuşise, îngropîndu-i sub ea. Au înregistrat pe peliculă aceste mărturii ale sinistrului cataclism şi şi-au petrecut noaptea la Oaxaca, unde au avut loc, în cîteva ore, încă trei cutremure.

Au plecat apoi la Tehuantepec, o regiune tropicală cu palmieri, bananieri şi... crocodili. Au străbătut regiuni nedefrişate, au vizitat antica peninsulă Yucatán, au pătruns în temple păgîne şi oraşe sfinte. Călătoreau în trenuri de pasageri pe acoperişurile cărora companii de soldaţi vegheau cu mitralierele în poziţie de tragere, fiindcă ţara – după îndelungatul război civil – încă nu era pacificată. La Teotihuacán s-au plimbat printre piramidele străjuite nu de sfincşi, ci de vulcani stinşi. La Chichén-Itzá, în centrul imperiului maya, au pipăit urmele acelor „greci ai Lumii Noi", printre statuile cu orbite seci, înfăţişînd zei mai bătrîni ca moartea. În zonele inaccesibile în care trenul sau automobilul nu le mai puteau fi de folos, o porneau călare sau chiar pe jos, căţărîndu-se. Fascinaţi de ceea ce vedeau, de monumentele unei străvechi culturi care li se revela ca o bruscă iluminare, de grandoarea piramidelor, de ruinele unor observatoare în care anul fusese calculat cu precizia calendarului astronomic modern, de fortăreţele ce evocau istoria furtunoasă a unui popor care nu-şi putea concepe viaţa altfel decît în libertate, îşi simţeau filmul conturîndu-se mereu mai pregnant, de la o zi la alta. Ambianţele atît de variate ale ţării, obiceiurile originale ale triburilor care, sfidîndu-i pe cuceritori, rămăseseră fidele tradiţiilor seculare, natura exuberantă cu jungle tropicale, pustiuri sălbatice şi culmi înzăpezite deveneau, laolaltă, personaje posibile.

Astfel, rătăciră nesăţioşi dintr-un ţinut într-altul pînă cînd, într-o zi, i-a ţintuit pe loc Tetlapayacul.

„Din clipa în care l-am văzut, am ştiut că acesta este locul pe care-l căutasem toată viaţa...", i-a destăinuit mai tîrziu Eisenstein lui Marie Seton. Şi scriitoarea britanică îşi va aminti că în momentul acela „vocea lui avea ceva din timbrul unui om bîntuit de o iubire pierdută...".

Tetlapayacul era o *hacienda*, clădire singuratică şi încîntătoare, neschimbată şi totuşi schimbîndu-se cu fiecare poziţie a soarelui.

Era un soi de fortăreaţă de culoarea coralului, amintindu-i – ciudat! – de zidurile Kremlinului. În timpul dominaţiei spaniole, aici fusese cîndva o plantaţie, din care mai rămăseseră doar cîţiva cactuşi imobili de un verde închis şi un pîlc de *maguey*, prin care se întrevedea creştetul muntelui Popocatépetl. În această ambianţă de o cuceritoare expresivitate, după trei luni în care nu filmase nimic în afara unui cutremur, linia scenariului începu să se contureze...

Filmul avea să se constituie ca o *serape* – pătura vărgată pe care o poartă fiecare mexican, „adevărat simbol al Mexicului", cum îi scrie Eisenstein lui Sinclair. Tot atît de „vărgate" şi violent contrastante sînt şi culturile acestei ţări, gonind una lîngă alta şi aflîndu-se, în acelaşi timp, la distanţă de secole. „Am luat alăturarea independentă a culorilor ei violente ca motiv pentru construcţia filmului nostru". Patru părţi, adăpostite ca între coperte de un prolog şi un epilog, aveau să fie menţinute laolaltă prin unitatea ţesăturii – o construcţie ritmică şi muzicală –, într-o vie dezvăluire a spiritului şi demnităţii Mexicului.

Prologul-uvertură, filmat printre templele păgîne şi enigmaticele piramide ale Yucatánului, avea să înfăţişeze continuitatea timpului, eternitatea Mexicului, surprinzînd... o procesiune funebră. În împărăţia morţii, unde trecutul domină prezentul, printre templele barbare şi piramidele maiestuoase, procesiunea se desfăşoară precum ritualul unui rămas-bun de la străvechea civilizaţie maya. La aceasta participă deopotrivă idoli de piatră, măştile zeilor din trecut şi oameni de azi ce însoţesc cortegiul cu feţe de cremene aidoma celor de pe zidurile templelor. Cineastul năzuia să redea vizual ideea că un popor e asemenea statuilor sale.

Să urmărim prologul, aşa cum îl presimţea autorul într-un proiect de scenariu expediat lui Sinclair:

> Moarte. Cranii de oameni. Şi cranii de piatră. Groaznicii zei azteci şi înfiorătoarele divinităţi din Yucatán. Ruine grandioase. Piramide. O lume care a fost şi nu mai este. Şiruri nesfîrşite de pietre şi coloane. Şi chipuri. Chipuri din piatră. Şi chipuri din carne. Bărbatul din Yucatán, azi. Acelaşi bărbat care a trăit cu milenii în urmă. Împietrit. Neschimbat. Etern. Şi marea înţelepciune mexicană despre moarte.

Unitatea morţii şi a vieţii. Trecerea uneia în naşterea celei următoare. Ciclul etern. Şi înţelepciunea şi mai mare a Mexicului, bucuria faţă de acest ciclu etern.

Iar cele patru părţi care urmau nu făceau decît să dezvolte această insolită uvertură a bucuriei...

I. „Sandunga", prima parte, avea să înfăţişeze strălucirea ţării înaintea supunerii ei de către conchistadori. Povestea trebuia filmată la Tropice, într-un sat din pitoreasca junglă a Tehuantepecului, unde fuseseră conservate nu numai modul de viaţă aproape primitiv, precolumbian, nu numai bogăţia costumelor şi obiceiurilor populare, ci pînă şi urmele matriarhatului.

Denumită, simbolic, Concepción, eroina robotea bucuroasă la înfiriparea „lăzii cu zestre". Ceremoniei căsătoriei, aşa cum se desfăşura ea, într-un loc uitat de timp, în ambianţa unei existenţe cvasibiologice, aproape vegetale, îi urma...

II. „Maguey", episod explorînd epoca dominaţiei coloniale, ce trebuia filmat printre imenşii cactuşi de la Tetlapayac. Mişcărilor larg simfonice ale prologului avea să le succeadă „allegroul" unei dinamice povestiri despre peonii răzvrătiţi sub sîngeroasa tiranie a lui Porfirio Díaz. Conform tradiţiei, Sebastián şi María, care se pregătesc de nuntă, se prezintă la *hacienda*, în semn de respect pentru senior. *Los charros*, paznicii, n-o lasă însă să intre decît pe fată. În *hacienda* e mare petrecere. În toiul chefului, unul dintre oaspeţi o atrage pe logodnica peonului într-o cameră izolată. Alarmat, Sebastián încearcă să-şi elibereze iubita, dar e aruncat în drum de către paznici... Împreună cu trei prieteni, Sebastián face o tentativă disperată de a o elibera pe María. Ei provoacă un incendiu în pădure şi, profitînd de confuzie, pun mîna pe armele paznicilor, atacînd conacul.

Curînd vor fi siliţi însă să bată în retragere. O bătălie inegală se va încinge în cîmpie, printre cactuşi. Cînd peonii îşi vor fi terminat gloanţele, stăpînii îi vor prinde cu lasoul. Vor sfîrşi îngropaţi de vii în pămîntul pe care l-au muncit, cu capetele zdrobite sub galopul năprasnic al cailor, într-o secvenţă care aminteşte, prin răscolitoarea ei forţă, de scara din *Potemkin*.

III. „Fiesta" îşi desfăşoară acţiunea, ca şi „Maguey", în perioada colonială, cînd păgînismul se revărsa în creştinism. Zeii azteci îşi înclinau, supuşi, nimbul, unui Crist pe care pelerinii îl tîrau, îngenuncheaţi, într-un nou Calvar al Golgotei.

Centrul acestui episod, plănuit cu rafinamentul pietrei transformate în dantelă de cioplitorii anonimi ai epocii baroce, trebuia să fie însă *miracolul*! Eisenstein fusese fascinat de un *milagro* transcris în fantasticele gravuri ale lui Guadalupe Posada. Extazul religios întîlnea acolo... dragostea. Dar, vai!, nu iubirea inocentă, ci una ascunsă, adulteră. Señora Calderos trăia o romantică aventură amoroasă cu un picador. După ce se înveşmînta, în ritual solemn, pentru *corrida*, în desişul pădurii îşi dădea jos podoabele, pregătindu-se pentru voluptoasa îmbrăţişare. Descoperindu-se urmărită de soţul orbit de gelozie, pradă spaimei fără margini, femeia cădea în genunchi, în ultima clipă, şi, înălţîndu-şi gîndul spre Mîntuitor, îl invoca în ajutor. Şi iată! Se petrecea un *milagro*! Iubitul i se metamorfoza într-un fel de troiţă, un altar, poziţie – ce-i drept – inconfortabilă pentru bietul amant, dar în faţa căruia soţia adulterină se refugia într-o adîncă reculegere. Iar soţul, gata de răfuială cu numai o clipă înainte, îngenunchea şi el, buimăcit, în faţa Răstignitului...

> Era – ne explică Eisenstein – un *milagro* tipic, ca acelea care circulă prin toate zonele Mexicului, legat de vreuna dintre statuile Madonei, [...] gata să-i ierte şi să-i ia sub protecţia ei pe delincvenţi, păcătoşi şi adulterini, din momentul în care invocă ajutorul puterilor divine... La fiecare pas, în aceste miracole, dăm de adultere, crime, minciuni, îl descoperim pe papă făcînd comerţ în biserică, vreo maică însărcinată, vreun episcop ucigaş...

Cineastul întîlnise legenda picadorului transformat în crucifix în volumul *Idolii din spatele altarelor*. În versiunea sa, despuiată de orice romantism, amantul avea să fie un vlăjgan bronzat, nu prea isteţ, răstignit în mod grotesc. Şi întreaga comedie, transpusă după ritualuri canonice, urma să se reverse în torentul omenesc al carnavalului care purta în triumf o marionetă înfăţişîndu-l pe Cortés, conchistadorul.

IV. „Soldadera" avea să se intituleze cea de-a patra şi ultima povestire. Imaginea desprinsă din tulburările violente care au urmat revoluţiei din 1910 îi fusese inspirată cineastului de către reportajele celebrului ziarist american John Reed, care, înainte de a descrie „cele zece zile care au zguduit lumea", trăise alături de răzvrătiţii Mexicului. Povestirea începe cu o inexplicabilă zarvă care tulbură liniştea unui sat. Prin curţi, femei dezlănţuite se războiesc cu orătăniile şi porcii, aduc în grabă provizii. Sînt *soldaderas*, femeile-soldat şi femeile soldaţilor din trupele revoluţionare mexicane care au descins din trenul militar. Ele pregătesc masa soţilor lor care se vor întoarce curînd din luptă. O goarnă dă semnalul mult aşteptat. Femeile îşi caută soţii prin gloata prăfuită. Pancha şi-a găsit bărbatul, pe Juan al ei, şi-l tîrăşte către bucatele fierbinţi. Apoi, după ce s-au odihnit, bărbaţii dansează *Adelita*, motiv muzical ce urma să traverseze episodul. Juan adoarme pe genunchii Panchei şi, strecurîndu-se uşor, femeia se duce să-i primenească tunica şi să-i curețe arma.

Dar dintr-odată, odihna e întreruptă de răpăitul mitralierelor. Cavaleriştii duşmani străbat, în galop ucigător, ulițele. În fruntea oamenilor săi, Juan contraatacă dezlănțuit. Pitite îndărătul vagoanelor şi terasamentelor căii ferate, *soldaderas* se roagă pentru viața bărbaţilor lor. Şi curînd canonada încetează. Nu se mai aud nici strigătele atacatorilor, nici gemetele celor răpuşi. Se reîntorc supraviețuitorii, însîngeraţi şi prăfuiţi. Şi iar aleargă femeile în calea lor căutîndu-şi, febril, bărbaţii. Pancha se repede spre un rănit. Nu e omul ei. Descoperă fața altui soldat, purtat cu targa. Nu-i nici acesta! *Soldaderas* oblojesc răniţii cu leacurile primitive pe care le au la îndemînă.

Şi iată, s-a întors şi Juan, nevătămat. Încolonat în detaşamentul său, se urcă în vagon. Pancha nu-l urmează. *Soldaderas* ca ea călătoresc pe acoperişurile vagoanelor, „ca nişte ciori" – spune scenariul. Totuşi, Pancha va fi privilegiată. Ea se îndreaptă către platforma din spate a locomotivei. Acolo un soldat cu o expresie crudă, care stă de pază, o întreabă ameninţător: „Ce ascunzi sub şal?". Şi, dezvăluindu-şi pîntecele, Pancha răspunde senin: „Un băiat sau o fată... Cine-ar putea şti?".

Şi trenul porneşte urlînd zănatic, în chiuitul şi cîntecele soldaţilor. Motivul *Adelitei* umple văile, în timp ce convoiul militar se topeşte în noapte.

În zori, cu chipul negru de cărbune, mecanicul se caţără pe locomotivă croindu-şi drum, peste vagoane, printre femeile culcate. Aşezat pe burtă, s-a aplecat urlînd ceva unui soldat din uşa vagonului şi, peste o clipă, cu ajutorul camarazilor săi, Juan urcă pe acoperiş, îndreptîndu-se spre locomotivă. În faţa cuptorului încins, Pancha îşi leagănă pe braţe nou-născutul. Aceeaşi santinelă cu chip feroce îl întreabă pe tată: „Ei? Ce este? Băiat sau fată?".

Prin negurile dimineţii, trenul urcă gîfîind din greu o pantă abruptă.

Şi din nou se dezlănţuie o canonadă, din nou răpăie mitralierele, din nou îşi aşteaptă *soldaderas* bărbaţii. De astă dată Juan nu va mai reveni...

Este ciudat că, în relatarea sa asupra deznodămîntului „Soldaderei", Grigori Aleksandrov nu aminteşte, în mod inexplicabil, că finalul acestuia a avut două versiuni succesive. Iniţial, Pancha îşi îngropa bărbatul printre ruinele fumegînde, îi lua arma, cartuşele şi, cu copilul în braţe, o pornea în urma coloanei soldaţilor extenuaţi. Picioarele i se frîngeau sub povara tristeţii şi a sfîrşelii. Atunci santinela, soldatul cu aer sălbatic, îi lua copilul din braţe şi, sprijinindu-se de umărul său, Pancha îşi continua drumul prin istorie...

Totuşi, aşa cum preciza Eisenstein (într-o postfaţă la scenariul filmului, expediată cu un an înainte de moarte criticului francez Armand Panigel), găsind episodul „nedesăvîrşit", el a modificat finalul într-un mod aparent paradoxal. După înmormîntarea lui Juan, nu santinela, ci un alt bărbat se apropie de Pancha, un soldat din detaşamentul *împotriva* căruia luptase soţul ei, un „inamic". La fel de supusă, femeia îl urmează şi pe acesta...

> Această situaţie – se explică Eisenstein – a înlocuit-o pe prima, fiind şi mai tipică şi, în acelaşi timp, mai neaşteptată.
> Sub această formă, episodul nu ne părea deloc ilustrativ pentru „inconştienţa politică" sau indiferenţa femeii mexicane.

Dimpotrivă!
Primul ei bărbat aparţinea trupelor lui Pancho Villa.
Al doilea – detaşamentelor lui Emiliano Zapata.
În clocotul confuzei revoluţii mexicane, a fost o etapă în care „villiştii" şi „zapatiştii" luptau între ei, deşi atît unii, cît şi ceilalţi duceau în fond lupta împotriva guvernului central al reacţionarului Venustiano Carranza...
Ulterior, această luptă absurdă şi fratricidă a luat sfîrşit, iar Zapata şi Villa, ca aliaţi, uniţi prin comunitate de ţeluri, [...] au intrat în mod victorios în capitala Mexicului prin două extremităţi opuse ale oraşului.
În varianta definitivă a scenariului, Pancha trebuia să ia dimensiunea imaginii generale a Mexicului însuşi care, trecînd din mîinile unei grupări în ale alteia, ajunge treptat la conştiința faptului că puterea nu prin lupte fratricide poate fi dobîndită, ci numai prin unirea generală a întregului popor împotriva forţelor reacţiunii.

Şi, ca un ultim acord al finalului pe care ni-l furnizează, de astă dată, Aleksandrov, cineva, poate însăşi vocea autorului, o întreba pe eroină:

— Încotro te îndrepți, Pancha?

Surprinsă, femeia se întorcea spre obiectiv, ridicînd din umeri:

— Cine ştie?

Cum vedem, filmul mexican al lui Eisenstein urma să arate, consecutiv şi simultan, o ţară somnolentă, cucerită, oprimată şi în cele din urmă revoltată, îndreptîndu-se confuz către un viitor incert. Numai că, de la început, echipa şi-a văzut proiectele întîmpinînd o rezistenţă îndîrjită din partea celor mai mulţi dintre consilierii însărcinaţi de guvernul mexican cu „orientarea" filmului. Reflectarea relaţiilor dintre moşieri şi peoni, evocarea răscoalelor, orice aluzie la problematica socială provoca suspiciunea apriorică a cenzorilor.

La argumentul nostru că, fără o ilustrare suficient de clară a ciocnirilor de clasă din *haciendas*, sensul revoluţiei împotriva lui Porfirio Díaz

din 1910 n-ar mai putea fi înţeles, ni s-a răspuns: „Dar şi proprietarii, şi peonii sînt în primul rînd mexicani şi nu-i deloc necesar să se subliniere duşmănia dintre diferitele grupuri ale naţiunii". Ca urmare – mărturisea în 1947 Eisenstein –, am fost constrînşi să „îmblînzim" scenariul şi să lăsăm delimitarea vie a realităţii integrale pentru momentul filmărilor...

Spre a-şi asigura, totuşi, o mai mare libertate de mişcare şi a se sustrage tutelei înguste a „consilierilor", regizorul a fost nevoit să-şi apropie oficialităţile – pe preşedintele Obregón şi pe principalul său sfetnic, generalul Calles, care, cu snobismul oricăror tirani, erau fericiţi să li se acorde atenţie. Ei au sperat chiar, la un moment dat, să facă din inflexibilul om de artă un soi de rapsod de curte. Eisenstein a primit de altfel invitaţia de a înregistra imagini de la o paradă militară, pe care – mai mult decît atît – s-a angajat chiar să le introducă în structura filmului său. La tribuna oficială, preşedintele, miniştrii şi generalii săi i-au pozat ţanţoşi, în vreme ce poliţişti şi pompieri înscriau pe asfalt, cu corpurile lor, însemnele naţionale.

Prietenii cineastului erau în derută. Răzvrătitul Eisenstein, „cîinele roşu", care – deşi retribuit regeşte – refuzase orice compromis cu firma Paramount, să se complacă acum în rolul jalnic de bard oficial? Alarmat, Aragón Leyva care, mai tîrziu, avea să inspire prin căldura amintirilor sale despre Eisenstein un volum evocator*, îi scria, pe atunci, trist şi dezorientat, criticului american Seymour Stern, redactorul unei reviste cinematografice de avangardă:

> Eisy s-a cunoscut cu gangsterul-şef Calles. Apare şi el în film, împreună cu imbecilul de preşedinte pe care-l avem. Acest lucru mi se pare periculos pentru poziţia lui Eisenstein printre progresişti, fiindcă nu-i un secret pentru nimeni că generalul, cel mai bogat dintre mexicani, este şi un fascist de cea mai joasă speţă...

---

* Fomenti, autorul unei cercetări apărute în 1980 sub titlul *Eisenstein în Mexic*, mărturisea că punctul de plecare al volumului său a fost entuziasmul evocărilor lui Leyva.

Pe scurt, Leyva se temea că realizatorul lui *¡Que viva México!* trăda cauza democraţiei mexicane.

Nu-mi pot imagina care va fi rolul său [al generalului Calles – n.a.] în film.

De fapt, nici nu prea era uşor de imaginat!

Parada *calaverelor*

Cursa pe care le-o întinsese Eisenstein oficialităţilor mexicane avea să se declanşeze abia în faza de montaj. Pentru că abia atunci, prin lipirea unei secvenţe de alta, parada festivă pe care o filmase avea să se reverse în procesiunea carnavalescă a Zilei Morţilor...

Există în Mexic o tradiţie ciudată, tipică spiritului acestui popor. Pe 2 noiembrie, într-un torent de veselie contagioasă, mulţimea inundă străzile decorate cu semnul macabru al morţii, în primul rînd al *calaverei*, hîrca rînjind spre cei încă în viaţă. Craniile sînt pretutindeni: în vitrinele magazinelor de pălării, panamale şi sombrero împodobesc *calaverele*, cărora nu le lipsesc nici cravatele cochet înnodate; *señoritele* cumpără dulciuri sub forma unor cranii de zahăr şi a unor mici sicrie de ciocolată; pînă şi păpuşile copiilor sînt, în această zi a exorcizării spaimelor, mici schelete.

Lucrul cel mai interesant şi neaşteptat este însă ipostaza politică a acestui dans pe marginea abisului, în care hohotul de rîs ar putea deveni macabru. În această zi ziarele publică *calaveras* ale oamenilor politici în viaţă, caricaturile craniilor rînjite ale puternicilor zilei consideraţi... morţi! „Răposaţii" sînt reprezentaţi sub forma unor schelete cu atribute tipice, epoleţii generalilor, jobenele miniştrilor, gulere înalte şi monocluri. Şi toate aceste măşti izbucnesc în forfota veselă a străzii, printre carusele, barăci de bîlci, tarabe cu gustări şi băutură.

Parada oficială juxtapusă carnavalului *calaverei* – iată ce le pregătea Eisenstein înalţilor săi „prieteni" în epilogul filmului său. Timpul şi locul acţiunii sale: Mexicul contemporan. Uzine de beton

şi rînduri de generali defilînd ca nişte staruri. Chipurile oamenilor seamănă izbitor cu ale celor din antica procesiune funebră filmată la Yucatán, cu cei care dansau la Tehuantepec şi se băteau, cu înverşunare, pe cîmpurile de cactuşi din Sandunga, cu cei răpuşi în lupta revoluţionară în episodul „Soldaderei". Feţele sînt aceleaşi, deşi oamenii s-au mai schimbat, fiindcă ţara însăşi a progresat, s-a „civilizat"!

...Dar ce se întîmplă?...

Zgomotul automobilelor, defilarea militară, discursul preşedintelui şi vocile generalilor se estompează în faţa dansului dezlănţuit al morţii. Ecranul a fost invadat de o mulţime fără număr de cranii şi schelete. Un iureş de măşti de carton, rotindu-se în vîltoarea dansului macabru, printre care se amestecă, mereu, alte şi alte măşti.

Sînt toţi egali, acum, în fluviul mulţimii, vestitori ai vieţii şi cavaleri ai întunericului, cei pe care valul istoriei i-a cocoţat pe efemeri „coturni" de carton şi cei de jos, umilii, ascunşi, cu toţii, de aceeaşi mască a craniului...

...Şi dintr-odată, în apogeul vîrtejului, totul încremeneşte ca prin farmec. A sosit clipa smulgerii măştilor. Una după alta, vor fi trase în lături *calaverele* peonilor, picadorilor, soldaţilor. Rînjetelor de craniu le va lua locul sclipirea de sidef a dinţilor puternici, bucuria însufleţită a chipurilor bronzate. Rîd cu toţii, rîd în hohote, sănătoşi, admirabili în optimismul lor, plini de viaţă.

Dar iată că se ridică spre mască şi mîna îmbrăcată în piele de căprioară a generalului. Episcopul şi Preşedintele nu se lasă mai prejos. Nici *señora* Calderón nu rămîne în urmă, nici jandarmul, nici latifundiarul...

O mişcare rapidă şi măştile sînt sfîşiate...

Dar de sub craniile de carton, dindărătul *calaverelor* de carnaval, ni se dezvăluie, de astă dată, hîrci autentice. Nu de bîlci, nu din carton, ci cranii reale. Cadavre! Moarte şi descompunere...

Cadavrul comun al clasei sociale condamnate.
Craniul ca simbol al unui mort ce se cramponează de viaţă.
Craniul ca *memento* teribil al puterii morţilor asupra viilor.

Craniul ca *memento* dinamic: nu ceda nici în faţa reacţiunii, nici în faţa morţii.

Craniul ca *memento* înfricoşător pentru cei ce se opun vieţii, ca *memento* al vieţii, care-i va mătura definitiv...

va scrie Eisenstein.

Şi nici acest teribil şoc nu-l mulţumeşte. Pentru a desăvîrşi fulgerarea sa prin istoria Mexicului, Eisenstein încă mai găseşte resurse pentru o „atracţie", încă îi mai rezervă spectatorului o răscolitoare surpriză.

Printre aceste terifiante „moaşte" ale clasei muribunde, care şi dincolo de pragul morţii mai încearcă să înăbuşe plenitudinea vieţii, mai apare o mască de carton.

Ce se ascunde sub ea? Să smulgem şi această *calaveră*!...

Şi pe întreg ecranul, risipind umbrele şi coşmarurile, se iveşte rîsul unui copil cu faţa bronzată.

Rîsul de neînvins al speranţei...

Astfel ar fi trebuit să se încheie filmul, aşa fusese plănuit finalul în mintea lui Eisenstein.

Dar finalul avea să fie cu totul altul...

Cuibul bandiţilor din *hacienda*

Chiar după primele săptămîni de la sosirea în Mexic, membrilor echipei le-a devenit limpede că nici termenele, nici devizul – fixate fără experienţa concretă a realităţii – nu vor putea fi respectate. Obstacolele ridicate iniţial de autorităţi nu fuseseră prevăzute în termenul contractual şi nici vremea urîtă care, ulterior, întîrziase trecerea la lucru şi-l obligase pe Eisenstein – cum îi scrie lui Sinclair – să modifice tot programul. Iar cînd, în sfîrşit, a început turnarea, ea se desfăşura într-un ritm lent, fiindcă echipa nu avea mijloace să-şi transporte actorii dintr-un loc de filmare în altă zonă geografică a ţării. Acestor greutăţi obiective li se adăuga şi sistemul prelucrării peliculei. Conform contractului, ea trebuia să fie developată la Hollywood, motiv pentru care Tisse era nevoit să filmeze trei-patru

„duble" de siguranţă, fiindcă nu putea constata calitatea imaginii decît multe zile mai tîrziu cînd, de regulă, locul de filmare fusese părăsit.

În cabina sa de proiecţie de la Pasadena, Sinclair devenea din ce în ce mai alarmat, urmărind cum, cadru cu cadru, se repeta aparent neschimbată aceeaşi acţiune. Foindu-se alături, în întuneric, Mary Craig izbucnea din cînd în cînd:

— *Eisenstein al vostru e nebun! Uite pe ce ni se duc banii...*

Şi banii se duceau, într-adevăr, din ce în ce mai mulţi.

Librarul din Hollywood se înşelase profund în estimările sale: nu prevăzuse nici întinderile Mexicului, nici problemele depistării actorilor neprofesionişti, după exigentele criterii ale lui Eisenstein, nici măcar capriciile vremii. Din punctul de vedere al doamnei Sinclair, lucrul la film începuse să ia forma unui sac fără fund. Dacă însă acelaşi fenomen ar fi fost apreciat în comparaţie fie şi cu cele mai modeste filme turnate la Hollywood, costul filmărilor din Mexic ar fi părut infim.

Interveniseră – e adevărat! – numeroase necunoscute, între care anotimpul ploilor şi o sciatică rebelă care îl imobilizase la pat pe cineast. Dar şi în acest timp de aparentă inactivitate, spiritul său lucra, căuta, anticipa. Din această perioadă ne-au rămas preţioase documente grafice pe care editorii aveau să le înmănuncheze, mai tîrziu, în albume căutate în toată lumea. Privite astăzi, sînt nu numai mărturii de neprețuit ale şocului pe care universul mexican i l-a provocat artistului, ci şi documente, poate chiar subconştiente, ale travaliului său mental în pregătirea filmelor.

Tema centrală a graficianului Eisenstein rămîne, mereu şi mereu, căutarea expresivităţii, a trăsăturilor caracteristice tipurilor şi scenelor vieţii mexicane. O căutare care-i dezvăluie inepuizabila imaginaţie, un uimitor simţ al observaţiei şi o rară erudiţie vizuală, peste care se suprapune influenţa evidentă a artei primitive şi a unor desenatori populari mexicani.

Îl ameţesc, după propria-i mărturisire,

ascetismul sec al acestei grafici, claritatea desenului, cruzimea chinuitoare a liniei smulse cu sînge din trupul multicolor al naturii. Mi se pare

născută din imaginea funiilor cu care sînt strînse trupurile martirilor, din urmele lăsate de loviturile de bici pe suprafaţa albă a corpului, din tăişul şuierător al sabiei înainte ca aceasta să atingă grumazul condamnatului. Aşa sfîşie linia nudă iluzia spaţiului, aşa străbate linia prin culoare, aşa despică legitatea armoniei, haosul divers al formei...

Dar, desenînd, Eisenstein investighează compoziţia viitoarelor cadre. Mai mult decît atît, această apropiere de desenul liniar pare a determina o evoluţie imprevizibilă în structura limbajului său cinematografic: deplasarea interesului de la montaj la secvenţă. „În primele mele filme – scrie el în articolul «Cum am învăţat să desenez» – mă lăsam antrenat de puritatea matematică a montajului conceput în mişcarea sa, mai curînd decît de trăsăturile accentuate pe care le subliniază secvenţa..." Perioada mexicană, peisajul, grafica, încărcătura tematică şi însăşi structura filmului îi impun o preocupare mai vie pentru compoziţia cadrului, îi deschid gustul accentuat al secvenţei. „E şi logic", afirmă cineastul, citîndu-l pe Engels. „La început ceea ce atrage atenţia e mişcarea. Abia apoi gîndeşti şi la ceea ce se mişcă..."

Eisenstein zăboveşte acum premeditînd îndelung, cu grijă, cu migală, cele mai expresive unghiuri şi formule compoziţionale. Cu o înverşunată răbdare trage dublă după dublă, căutînd, de pildă, într-o secvenţă de tauromahie, momentul exact în care trebuie lansat picadorul pentru a se întîlni cu taurul chiar în mijlocul arenei. Ni s-au păstrat fotografii de la filmare în care vedem un Eisenstein bărbos, în pantaloni cu bretele trase neglijent peste cămaşa de lucru şi cu capul acoperit de o cască colonială, contemplînd capul unui bărbat mexican al cărui trup e susţinut pe umerii lui Aleksandrov, lîngă cel al unei statui primitive sau un instantaneu al regizorului dirijînd filmarea alături de Tisse.

Timpul stabilit contractual pentru realizarea filmului fusese de mult depăşit, depăşite erau şi cheltuielile prevăzute, dar Eisenstein continua să filmeze pătimaş. Nu era pentru prima oară în situaţia aceasta. Cu patru ani în urmă, în 1927, pe cînd filma *Octombrie*, devizul producţiei fusese cu mult întrecut.

> Sîntem nevoiţi – citim în jurnalul cineastului – să renunţăm la scene dintre cele mai interesante. Prima întrebare pe care ne-o punem în faţa unei idei este: dar cît o să ne coste „Atacul lui Kornilov”? Oare cît ne-ar costa „Asaltul Palatului de Iarnă”? Cu ce preţ...?

Pe atunci „producătorul”, proeminentul activist revoluţionar Podvoiski, beneficiar al filmului în calitate de preşedinte al Comitetului de pregătire a jubileului Revoluţiei, răspundea vehement contabililor leningrădeni care-i sesizaseră depăşirea devizului: „Importanţa filmărilor vă este cunoscută. Ele nu mai pot fi revocate. Să se facă tot posibilul, altfel filmarea va eşua şi sutele de mii de ruble sovietice cheltuite pînă acum se vor irosi în vînt...”.

În cele din urmă, contabilii din Leningrad s-au resemnat. Colegii lor de la Hollywood reacţionau cu totul altfel, deşi e imposibil ca soţii Sinclair să nu-şi fi dat seama de valoarea mai mult decît modestă a sumei contractuale. Dacă este adevărat ceea ce au pretins ei mai tîrziu, anume că cheltuielile totale ale filmărilor din Mexic s-au ridicat la 53.000 de dolari, adică mai mult decît dublul devizului, atunci trebuie avut în vedere şi faptul că preţul total de turnare *a unei singure secvenţe* dintr-un film realizat ulterior tot în Mexic, *Viva Villa!* de Jack Conway, a fost mai mare!

E posibil totuşi ca depăşirea să-i fi surprins nepregătiţi, din punct de vedere financiar, pe soţii Sinclair. Ei au încercat să găsească un distribuitor care să le avanseze fondurile necesare, dar firmele contactate au refuzat una după alta. Scriitorul a propus atunci o participare la producţie organizaţiei comerciale sovietice Amkino. Directorul acesteia, Monosson, a întîmpinat propunerea cu toată căldura, dar, aşa cum s-a dovedit curînd, n-a putut pune mai nimic la dispoziţia echipei. Se părea că întîmpină rezistenţa şefilor săi de la Moscova. În 1931, Upton Sinclair îi scria ultimativ directorului agenţiei Amkino:

> Dacă nu există vreo posibilitate ca Rusia să ne furnizeze cei 25.000 de dolari necesari pentru terminarea filmului lui Eisenstein, mă tem că vom fi constrînşi să-i solicităm întoarcerea imediată pentru a alcătui un documentar de călătorie din materialul filmat pînă acum...

Ca de obicei, Eisenstein îşi continua lucrul, cufundat în obsesiile sale vizuale, fără să-şi dea seama de tensiunea care se acumula în jur. Deşi nu-i venea uşor s-o facă, solicita mereu sume de bani şi prelungiri de termene. De fapt, acolo, în Mexic, aflase cineastul cît de complicat este să ceri bani.

> Cîteodată aş vrea să fi rămas la regia de teatru – îi scria el prietenei sale Esfir Şub din Moscova. Regie, firește, într-un teatru bun, adevărat! Atît de puternică e aici presiunea asupra cinematografului [...] Deşi niciodată n-am lucrat mai serios, mai conştiincios decît aici...

Filmările continuau totuşi, dar cu întreruperi din ce în ce mai lungi, cam aşa cum se desfăşoară operaţiile militare ale unui detaşament de *guerilleros*. La Hollywood, Sinclair beneficia însă de o nouă investiţie de 10.000 de dolari, din care, tactic, nu i-a declarat lui Eisenstein decît 5.000 mii! Îngrijorat, cerea să-i fie expediat de urgenţă programul detaliat de lucru al echipei şi-l presa pe cineast să renunţe la proiectul iniţial, să stopeze filmările şi să scoată din materialul deja turnat un metraj mediu intitulat *Hacienda*.

> Marele avantaj al părţii filmate este că are continuitate – încerca scriitorul să-l convingă pe regizor. Are continuitatea unei povestiri. Aţi face, în acest caz, ceva pe care publicul convenţional l-ar putea accepta drept film. Povestea are un decor frumos, un scenariu inspirat, un grup de personaje reale, noi şi fascinante pentru public. Pe scurt: tocmai ceea ce ne trebuie! De ce nu v-aţi întoarce imediat să faceţi filmul, să-i puneţi o muzică potrivită şi să-l vindem?

Sinclair schiţase această intervenţie la sfîrşitul lui august 1931. Ştia că demersul era inutil, că îndărătnicul artist nu va renunţa la întreaga complexitate a proiectului său. Dar cîţi creatori nu s-au aflat, de-a lungul timpului, în aceeaşi situaţie, nevoiţi să smulgă finanţatorilor lor noi termene, noi păsuiri? Dacă nu socialistul Sinclair, măcar scriitorul – care luptase toată viaţa cu editorii pentru realizarea integrală a proiectelor sale – ar fi trebuit să-l înţeleagă, nu să-i pretindă o peliculă pentru „publicul convenţional".

Uneori Upton Sinclair părea că găsea disponibilităţi pentru munca pasionată a angajatului său. La 26 octombrie 1931 i se adresa lui H.W.L. Dana: „Cred că vom avea unul dintre cele mai minunate filme realizate vreodată, o adevărată revelaţie a posibilităţilor artei cinematografice...". Dar numai cîteva luni mai tîrziu, scriindu-i aceluiaşi Dana, mărturisea o cu totul altă stare de spirit:

Vorbele în legătură cu „marea capodoperă" sînt pur delir. Eisenstein face, de fapt, cinci filme şi intenţionat le păstrează incomplete, pentru ca să ne fie imposibil să-l rechemăm din Mexic. Cînd acest material se va afla într-un singur film, va ieşi o asemenea încurcătură, încît nimeni nu se va duce să-l vadă decît, poate, din curiozitate. Abia aştept să-l urmăresc pe Eisenstein cînd va trebui să-şi monteze prima versiune o acestei „mari capodopere". Atunci să vedem ce-o să iasă!...

Cum să explicăm ciudatele fluctuaţii de păreri şi stări de spirit ale lui Upton Sinclair? Poate că elucidarea acestora ar trebui căutată în faptul că scriitorul s-a ascuns mereu în spatele soţiei sale (care, împreună cu Hunter Kimbrough, erau principalii acţionari ai Mexican Picture Trust) şi că, luîndu-şi rolul în serios, ei păreau să decidă ceea ce trebuie făcut. Mary Craig a fost cea care, probabil, a avut nefericita iniţiativă de a-l expedia pe Kimbrough, fratele ei, ca director executiv al turnării, pe urmele echipei de cineaşti, în Mexic. Cumnatul lui Upton Sinclair era un om de o mediocritate agresivă, plină de pretenţii, nutrea un dispreţ suveran faţă de mexicani şi o suspiciune organică pentru oamenii de artă şi exigenţele lor. Fie şi cel dintîi contact cu realitatea mexicană i-a stîrnit indispoziţie, dacă nu chiar angoasă.

În preajma Tetlapayacului, trenul cu care călătorea a fost oprit de un grup înarmat, iar „directorul" s-a trezit coborît cu sila şi escortat într-o direcţie necunoscută de cîţiva vlăjgani cu faţa arsă de soare, cărora nu le putea distinge nici măcar privirea pe sub sombrerourile lor uriaşe. Pe măsură ce îşi croiau drum prin pampas, captivul devenea tot mai anxios, cu atît mai mult cu cît răufăcătorii se dovedeau incoruptibili, refuzînd pînă şi portmoneul bine garnisit cu care Kimbrough încercase să-şi răscumpere libertatea. Pînă la urmă,

lucrurile s-au încheiat imprevizibil de bine. În cuibul „banditilor", la *hacienda*, prizonierul a fost întîmpinat cu onoruri de către căpetenia acestora, care nu era altcineva decît... inepuizabilul născocitor de „atracţii" Serghei Eisenstein. Angajaţii săi îl luaseră în primire, conducîndu-l, pe drumul cel mai scurt, la sediul echipei.

Lipsit de simţul umorului, Kimbrough nu i-a iertat cineastului farsa şi l-a făcut să-şi regrete curînd îndrăzneala. Aleksandrov îşi va aminti peste decenii:

> Hunter Kimbrough ne „ajuta" atît de bine să ne organizăm lucrul că nu mai ştiam cum să ne descotorosim de el. Se comporta cu insolenţă şi dorea să treacă drept patronul nostru. Eram exasperaţi de întîrzierile sale în expedierea materialului filmat în Statele Unite pentru developare şi în furnizarea peliculei virgine...[14]

Mai mult decît atît, „patronul" a început curînd să spioneze şi să urzească intrigi. Destăinuia proiectele echipei funcţionarilor mexicani, ceea ce provoca noi obstacole din partea cenzurii, soţilor Sinclair li se plîngea că echipa leneveşte, iar prietenilor politici ai cineastului le insinua ideea că Eisenstein nici n-ar mai dori măcar să se întoarcă în patria sa.

Indiferent, îndeobşte, faţă de clevetirile care-l priveau personal, Eisenstein nu lăsa, totuşi, să treacă nimic din ceea ce putea arunca vreo umbră asupra ataşamentului faţă de ţara sa. În noiembrie 1931, un ziarist care colabora la influenta revistă americană *The Nation* publicase un entuziast reportaj de filmare în care, printre elogii, a strecurat şi următoarea frază: „Eisenstein are în Mexic, pentru prima oară în viaţa lui, mînă liberă...".

Măgulit, neîndoielnic, de laude, cineastului nu i-a scăpat însă insinuarea că în trecut ar fi fost lipsit de libertate de creaţie. Şi s-a grăbit să răspundă printr-o scrisoare deschisă adresată redacţiei:

> Articolul d-lui Wilson este foarte frumos, dar regret că, într-un pasaj, interpretează greşit întreaga mea atitudine faţă de munca cinematografică de pînă acum. [...] Orice ar fi avut autorul în gînd, articolul său sugerează că singurul mod în care m-am putut sustrage de la

„munca forţată" artistică din URSS a fost călătoria în Mexic subvenţionată de un milionar radical, dobîndind astfel „pentru prima oară mînă liberă"...

Gemînd sub tutela măruntă a lui Kimbrough şi împleticindu-se mereu în piedicile ridicate de cenzura mexicană, Eisenstein numai „mînă liberă" nu avea. Totuşi el nu destăinuie ziarului nimic despre cele două grupuri care tindeau mereu să-l încătuşeze. În răspunsul său adaugă doar:

> Resping categoric o asemenea concepţie. Ea îi dezonorează profund pe cei ce depun toate eforturile pentru a crea cinematograful sovietic şi blamează sistemul social al patriei mele. [...] Fără să fim constrînşi de cineva, noi, artiştii sovietici, ne-am impus cu cea mai mare ambiţie, ca o adevărată datorie de conştiinţă, să folosim arta şi filmele noastre pentru a exprima subiectele şi temele cu adevărat importante pentru creşterea şi dezvoltarea republicii noastre de muncitori şi ţărani...[15]

Poate că cineastul idealiza, din mîndrie patriotică, circumstanţele în care lucrase în studiourile sovietice unde, aşa cum era firesc într-o meserie atît de aspră, se găsise şi în situaţii conflictuale ascuţite cu producătorul. Totuşi, niciodată în cariera sa nu se aflase într-o poziţie mai umilitoare decît cea din Mexic. Pentru cea mai măruntă cheltuială de producţie îi trebuia aprobarea lui Kimbrough care, chiar dacă n-ar fi fost ranchiunos, înţelegea prea puţin procesul de filmare, refuzînd mereu să finanţeze cele mai elementare necesităţi ale echipei.

Drept document revelator pentru micimea sufletească şi stilul de comandă al „directorului de film" rămîne, pînă astăzi, următorul raport adresat lui Upton Sinclair:

> M-am purtat aspru cu el [cu Eisenstein – n.a.] în aceste zile. I-am redus pînă şi banii de buzunar. [...] Trebuie să te comporţi cu el ca şi cum ar fi un negru. Cuvintele amabile, dovezile de stimă nu sînt eficace, trec pe lîngă el. Acum însă lucrurile decurg bine şi aşa va continua să

fie, dacă ai să-l faci să înţeleagă că eu sînt cel care comandă aici şi că eu trebuie să am ultimul cuvînt...[16]

Odată cu venirea lui Kimbrough, realizatorul simţea adunîndu-se asupră-i nori din ce în ce mai groşi. În decembrie 1931 i se adresa, din Tetlapayac, amicului său Seymour Stern:

> Îmi petrec Crăciunul în cea mai bună companie pe care mi-aş fi putut-o imagina – adică complet singur. În jurul meu n-am pe nimeni care să vorbească engleza, proprietarii au plecat de sărbători, iar Grişa şi Tisse petrec zilele acestea la Mexico City. Eu însumi sînt asemenea lui Dante învîrtindu-se prin iad, încercînd să scap dintr-un necaz şi dînd într-altul mai rău. Dintr-un necaz (în engleză *mess*) într-altul. Titlul glorios care mi-a însoţit cariera – Mass Movement (Mişcarea de masă) ar trebui scris Mess Movement (mişcarea printre necazuri), o mişcare continuă şi neîntreruptă prin tot felul de belele...

Dar *mess*-ul cel mai grav, necazul cel mare, abia dospea în acele zile la Hollywood...

„Stop! Concediază pe toată lumea..."

„Necazul cel mare" a fost declanşat, în mod paradoxal, de unul dintre cei mai insignifianţi figuranţi ai dramei. Printre tehnicienii auxiliari angajaţi de Mexican Picture Trust la Hollywood se afla şi un emigrant rus, un anume Danaşevski, însărcinat cu developarea peliculei. Într-o dimineaţă de noiembrie, el s-a dus disperat la Upton Sinclair, implorîndu-i ajutorul. Tatăl său, care lucra ca inginer la Moscova, fusese arestat, fiind implicat, pare-se, într-un vast sabotaj economic. Danaşevski îl conjura pe Sinclair – ştiind cît era de popular în rîndul cititorilor sovietici şi cunoscînd prestigiul de care se bucura în URSS – să intervină în ajutorul părintelui său. Ceea ce scriitorul n-a ezitat să facă, adresîndu-i-se în această chestiune direct lui I.V. Stalin, solicitînd clemenţă pentru tatăl salariatului său şi amintind, în treacăt, faptul că finanţează filmul mexican al lui Eisenstein. Ca de obicei, Sinclair nu era chiar atît de dezinteresat

pe cît dorea să pară. Cu cîteva zile înainte izbutise să-i smulgă directorului organizaţiei Amkino, L. Monosson, semnătura pe un contract ce stipula participarea financiară sovietică la cheltuielile producţiei filmului. Prevăzător, Sinclair urmărea să-şi asigure validarea acestui contract la cel mai înalt nivel.

Cum atmosfera în jurul filmului mexican se mai relaxase, turnarea fusese reluată într-un ritm mai vioi şi Mary Craig privea cu mai mult calm viitorul sumelor învestite în această aventură cinematografică. Dar la 21 noiembrie 1931 Sinclair primea o cablogramă din Moscova şi, fără să-şi creadă ochilor, parcurgea următorul răspuns din partea conducătorului sovietic:

> Primit scrisoarea Stop Organele securităţii îl acuză pe Danaşevski de sabotaj Stop Documentele pe care le-am consultat nu-mi permit să intervin în favoarea sa Stop Dacă totuşi insistaţi, pot cere amnistierea din partea organelor centrale Stop

Iar după aceste fraze, în care destinul inginerului acuzat de sabotaj părea a se însenina, Stalin – pentru că, se ştia, I.V. Stalin se bucura de oarecare „trecere" pe lîngă „organele centrale" – continua, referindu-se la investiţia mexicană a lui Sinclair:

> Eisenstein şi-a pierdut încrederea tovarăşilor săi din URSS Stop Mă tem că pe aici oamenii nici nu se mai interesează de el Stop Îl socotesc un dezertor care a rupt legăturile cu patria sa Stop Regret, dar acestea sînt faptele Stop Vă doresc sănătate şi îndeplinirea proiectului dvs. de a veni să ne vedeţi Stop Cu cele mai bune salutări Stalin[17]

„Cele mai bune salutări" ale lui I.V. Stalin au avut darul de a răspîndi deruta în rîndurile patronilor de la Mexican Picture Trust. Şi cum Upton Sinclair a încercat mai tîrziu să arunce povara răspunderii pentru tragicul deznodămînt al proiectului cinematografic mexican asupra lui I.V. Stalin, scrisoarea acestuia se cere, înainte de toate, supusă unei atente analize. Pentru voiajul său în străinătate, lui Eisenstein îi fusese acordat un concediu *limitat*, de un an de

zile. Cineastul, care părăsise Moscova în august 1929, încă nu se înapoiase în noiembrie 1931! E firesc ca o asemenea întîrziere să fi displăcut conducerii studiourilor sovietice, să fi alimentat insinuările invidioşilor. Şi Stalin îşi aroga dreptul de a fi cu atît mai furios cu cît aprobase personal voiajul şi se putea considera „tras pe sfoară"! La drept vorbind, oriunde în lume, nu numai la Moscova, ci şi la Paris, Berlin şi cu atît mai mult la Hollywood, o asemenea lipsă de punctualitate ar fi fost luată drept o încălcare serioasă de contract şi, firește, sancţionată (nu însă de şeful statului, ci de cel al studioului).

Pe de altă parte, după cum ştim, Eisenstein întîmpinase în Occident dificultăţi neprevăzute. Grupul său fusese constrîns să aştepte aproape un an, în „anticamera" europeană, invitaţia şi viza americane; aveau să urmeze apoi cele şase luni irosite în experienţa cu Paramount şi, în sfîrşit, plonjarea pasionată într-o activitate de filmare propriu-zisă, abia după trecerea în Mexic. Pentru o deplină edificare, trebuie să observăm că, furat de ritmul filmărilor, regizorul neglijase să-şi mai asigure „spatele frontului" – nu-i mai informase pe şefii cinematografiei din Moscova despre situaţia în care se afla pentru a le smulge consimţămîntul unei amînări a reîntoarcerii în patrie.

Sinclair cunoştea toate aceste lucruri şi i-a răspuns lui Stalin, expunîndu-i situaţia cu o remarcabilă obiectivitate, de care în intervenţiile sale ulterioare nu a mai reuşit, din păcate, să dea dovadă. E şi firesc, dacă ne gîndim că, pledînd pentru Eisenstein, scriitorul pleda, în realitate, *pro causa*, deoarece îşi dădea seama că periclitată era însăşi participarea societăţii sovietice Amkino la realizarea filmului.

Astfel încît, chiar a doua zi după primirea telegramei lui I.V. Stalin, la 22 noiembrie 1931, după ce i-a mulţumit pentru amabilitatea de a interveni în cazul Danaşevski, Upton Sinclair i-a adresat şefului statului sovietic următoarea amplă expunere:

Trebuie să vă mărturisesc că vorbele dvs. referitoare la Eisenstein m-au şocat şi m-au lăsat perplex în acelaşi timp.

Bineînţeles, nu posed sursele de informaţie de care dispuneţi dvs. la Moscova, dar le am şi eu pe ale mele aici şi pot să vă comunic numeroase fapte neîndoielnice din punctul meu de vedere:

1. N-am auzit, din gura lui Eisenstein, un singur cuvînt neloial la adresa guvernului sovietic. Am aici cîţiva prieteni, care au fost şi ai lui în cele şase luni ale şederii sale la noi, şi vă pot confirma toţi acelaşi lucru.
2. Conform contractului cu Paramount, Eisenstein ar fi trebuit să cîştige 3.000 de dolari pe săptămînă de îndată ce ar fi început să lucreze. Era un început foarte confortabil în lumea burgheză în care trăim şi singurul lucru pe care ar fi trebuit să-l facă era să-şi sacrifice, într-o măsură, cinstea de artist.
3. El a fost violent atacat la Hollywood de către fasciştii de dreapta care l-au numit „cîine roşu", instigator de asasinate şi masacre ş.a.m.d. N-a încercat nici o singură dată să se pună la adăpost de asemenea atacuri prin concesii, deşi ar fi putut-o face.
4. Cînd a venit să mă vadă, mi-a explicat dorinţa sa de a turna un film în Mexic, fiindcă nu voia să se prezinte învins în ochii guvernului sovietic, adică fără să fi realizat ceva în străinătate. [...]
5. Eisenstein a insistat pentru înscrierea în contract a drepturilor de distribuţie gratuită a filmului pe teritoriul Uniunii Sovietice, şi Amkino posedă un acord scris în această direcţie.
6. Numeroasele întîrzieri nu lui Eisenstein îi sînt imputabile. La sosirea sa în Mexic, autorităţile ţării au început prin a aresta întreg grupul. Apoi, el s-a lovit constant de o seamă de obstacole atît ale cenzurii, cît şi ale scoaterii din ţară a peliculei filmate. Un timp a fost şi bolnav... Apoi l-a întîrziat sezonul ploilor, care a făcut filmarea imposibilă. Mai mult decît atît, erau imposibil de prevăzut iniţial cantitatea de material şi caracterul său excepţional de delicat, fără a uita că dimensiunea filmului trebuia inevitabil să crească în toiul realizării sale.
7. Toate aceste fapte au fost comunicate organizaţiei Amkino în fiecare etapă a muncii...

Şi aici, Sinclair strecura în sfîrşit adevăratul obiect al scrisorii sale:

> ...Amkino a semnat recent un contract cu mine (să reţinem: cu mine, nu cu soţia mea) conform căruia această organizaţie se angajează să investească 25.000 de dolari în film, din care 5.000 trebuie cheltuiţi în

Mexic, iar restul pentru montajul şi sincronizarea filmului la Hollywood. Este imposibil ca Amkino să fi întreprins un asemenea demers dacă l-ar fi socotit pe Eisenstein nedemn de încredere.

8. Filmul nu este o operă revoluţionară în sensul proletar al cuvîntului. Nici un film de acest gen n-ar putea fi turnat în Mexic, nici proiectat în Statele Unite şi nici distribuit de organizaţiile noastre cinematografice. Este vorba de un film despre viaţa primitivă a poporului mexican, de o operă de artă sublimă. Episodul principal, adică aproape o treime din film, arată opresiunea peonilor în epoca lui Díaz, în timp ce un alt episod descrie revolta peonilor care luptă pentru libertate. Spiritul filmului va conveni tuturor celor care apără drepturile popoarelor exploatate şi colonizate.

9. Eisenstein speră, în mod firesc, să se reîntoarcă în Uniunea Sovietică. În orice caz, el şi-a exprimat această dorinţă tuturor celor cu care a discutat despre filmare, şi posed scrisori ale sale în care pledează pentru ideea ca eu să-l însoţesc la reîntoarcerea sa...

Dar în timp ce-i expunea lui Stalin situaţia cu atîta lăudabilă obiectivitate, Sinclair îşi lua toate măsurile pentru a limita cheltuielile filmării. Strîmtorat din ce în ce mai mult, Eisenstein izbutea, totuşi, să găsească soluţii pentru a continua lucrul chiar în condiţii imposibile. Îi rămăseseră de filmat „Soldadera" şi o bună parte din „Fiesta". Datorită unor abile pertractări cu guvernul mexican, a reuşit să smulgă aprobarea participării gratuite a unor unităţi militare la filmări. Cam în aceeaşi vreme se întîlnea şi cu marele muzician Leopold Stokowski, care se arăta interesat de colaborarea la partitura filmului. Din păcate, trebuia să-şi mai risipească energia în gîlcevi meschine şi umilitoare cu „directorul" său, Hunter Kimbrough, care, aşa cum singur o mărturisea, se comporta faţă de marele artist „ca şi cînd ar fi fost un negru", reducîndu-i pînă şi banii de buzunar. Epuizat de hărţuieli, îi trimitea o scrisoare disperată „protectorului" său de la Hollywood:

> Tensiunea mea nervoasă a atins un grad maxim. În starea fizică şi mentală în care mă aflu mi-e imposibil să mai fac ceva. Ceilalţi sînt la fel de epuizaţi din cauza ambianţei demenţiale care domină producţia de cînd a revenit printre noi Hunter Kimbrough...

Răspunsul lui Sinclair nu întîrzie să sosească. În mijlocul lunii ianuarie 1932, Hunter Kimbrough avea bucuria să deschidă o telegramă în care Upton Sinclair îi comunica următoarele dispoziţii:

> Nu mai permite turnarea nici unei scene Stop Întoarce-te imediat Stop Concediază pe toată lumea Stop.

Acest „STOP", pregătit cu abilitate de către Kimbrough timp de luni de zile, intervenea în momentul în care echipa tocmai era gata pentru filmarea „Soldaderei", cînd Eisenstein obţinuse din partea autorităţilor mexicane nu numai trupe – pentru figuraţie –, ci şi uniformele armatei răsculaţilor. Ar mai fi avut nevoie doar de cîteva mii de dolari şi de cîteva săptămîni răgaz pentru a-şi termina filmul, dar Sinclair nu mai voia să ştie de nimic. În faţa acestei întorsături a evenimentelor, marele cineast părea complet zdrobit. El îi scria prietenei sale, actriţa de origine poloneză Salka Viertel, la 27 ianuarie 1932:

> Sînt gata să renunţ la tot. Tot, tot, tot – numai să mi se lase posibilitatea de a termina ceea ce, în condiţiile unor dificultăţi de neînchipuit, nu a fost doar muncă, ci o adevărată luptă! Este vorba, aşa cum sîntem convinşi cu toţii, de filmul nostru cel mai bun. Aşa ceva nu poate fi distrus... Poate totuşi se întîmplă un miracol şi voi mai putea filma episodul pentru care aş da sîngele inimii mele (şi n-o spun cu uşurinţă, îmi ştii doar caracterul)... Ajută-ne!... Asemenea scrisori nu se scriu adesea... În situaţia mea, omul îşi trage un glonte în cap. Mă şi mir de ce n-o fac! Cine ştie... s-ar putea totuşi întîmpla. Cînd am obţinut aici toate posibilităţile să trebuiască, totuşi, să renunţăm la tot...

Ca o ironie, în aceste clipe grele în care se vede constrîns să geamă în tăcere, pentru că mai spera să-l înduplece pe Sinclair, primea nenumărate dovezi de simpatie şi interes din partea celor care-l credeau, încă, în plină activitate şi-i aşteptau cu nerăbdare filmul. Din New York i se adresa Theodore Dreiser:

> Nici nu-ţi închipui cît m-a întristat refuzul celor de la Paramount de a te lăsa să-ţi realizezi filmul [romancierul se referea, desigur, la proiectul

ecranizării *Tragediei americane* – n.a.]. Sînt convins că nimeni n-ar putea să-l scoată mai bine decît d-ta, şi punctul lor de vedere mercantil, de un îngust practicism, care i-a făcut să arunce la coş un proiect atît de original, m-a scos din sărite.

După cum ştii, am făcut tot ce-am putut ca să împiedic realizarea filmului [de către von Sternberg – n.a.], dar hotărîrea Tribunalului, pe care ţi-o alătur, îţi explică cele întîmplate. Ea îţi arată, de asemenea, care este la noi în America atitudinea juriştilor faţă de cinematografie în general.

Ce faci în Mexic? Cum merg filmările? Te simţi bine acolo?[18]

Nu încape îndoială că Dreiser era cu totul bine intenţionat. „Coborîse din avion, la Hollywood, ca un vultur" – a povestit, mai tîrziu, von Sternberg în memoriile sale. Cînd regizorul i-a cerut să-şi expună obiecţiile, scriitorul a scos o copie a scenariului, strigînd acuzator: „Nu-i în spiritul cărţii!". „Mr Dreiser – continuă von Sternberg – a plecat la fel de precipitat precum venise, aruncînd anatema asupra cinematografului..."

Dar cruzimea involuntară a acelui „Te simţi bine acolo?" din scrisoarea lui Dreiser sublinia absurditatea situaţiei în care se afla Eisenstein, abandonat în Mexic fără cele mai elementare mijloace de subzistenţă şi fără să i se asigure măcar posibilitatea de a reintra în SUA.

Încercînd să explice violenţa, brutalitatea comportării faţă de artistul genial pe care şi-l subordonase, Upton Sinclair a pus în circulaţie, în decursul anilor, versiuni dintre cele mai contradictorii. Într-o autobiografie, se descrie pe sine ca devotat filmului, dar prins între ciocan şi nicovală. „A venit un moment – scrie el – în care Mary Craig a izbucnit în plîns şi a cerut un sfîrşit..." Soţia lui Sinclair ar fi fost, pasămite, teribil de îngrijorată pentru soarta fratelui ei mai tînăr, abandonat ca şef al unei expediţii într-o ţară de sălbatici. „Adu-l acasă!" – ar fi strigat ea deznădăjduită, tocmai ea, care în perioada euforică a începerii producţiei calcula dividendele pe care filmul mexican le-ar putea produce. În ce-l priveşte, Sinclair susţine că pentru a se sustrage insistenţelor ei s-a internat pentru două săptămîni într-o clinică. La ieşire, Mary Craig nu l-a cruţat totuşi, reîncepînd atacurile. Au urmat opt zile şi nopţi de discuţii epuizante

la care participau rudele soţiei şi un „comando" de jurisconsulţi. Acestea l-ar fi făcut să fugă din nou de acasă, refugiindu-se timp de trei zile pe plajă. În cele din urmă, constrîns să se întoarcă la civilizaţie şi la viaţa conjugală, sărmanul om ar fi cedat...

Dacă aceasta era explicaţia furnizată opiniei publice, o cu totul altă versiune apărea în corespondenţa personală.

> Ceea ce ne-a îndemnat să ne pierdem încrederea în el – mărturisea Upton Sinclair la 5 aprilie 1950 – a fost că, după ce a cheltuit banii, ne-a scris că ori va trebui să-i trimitem mai mulţi, ori nu vom mai avea nici un film. Tot repeta vorba asta, tot o repeta, pînă ce mi-am dat seama că el stătea în Mexic pe socoteala noastră, evitînd să se întoarcă în Rusia.

În sfîrşit, un alt subterfugiu ulterior a fost să facă aluzie la telegrama lui I.V. Stalin, al cărei conţinut refuza să-l dea publicităţii (textul ei nefiind dezvăluit decît postum), insinuînd că ar fi oprit filmările din devotament pentru şeful statului sovietic, constrîngîndu-l în acest mod pe cineast să se întoarcă în patrie.

Fireşte că în toate aceste pretexte poţi găsi un dram de adevăr. Este posibil ca scriitorul să fi fost supus presiunilor de către Mary Craig, după cum este posibil ca Eisenstein să-i fi repetat că, dacă nu i se trimit bani, nu poate termina filmul. În sfîrşit, este chiar mai mult decît posibil ca, după primirea telegramei lui I.V. Stalin, lui Sinclair să-i fi devenit limpezi două lucruri: că alternativa participării sovietice la finanţarea filmului mexican era exclusă şi că S.M. Eisenstein devenise mai vulnerabil ca oricînd, fiind total lipsit de protecţia Uniunii Sovietice. Practic, Sinclair avea motive să-l considere pe Eisenstein un om definitiv terminat, compromis atît în Statele Unite, cît şi în URSS, un adversar „la podea", faţă de care îşi putea permite orice. Şi şi-a permis, deşi abia mai tîrziu avea să înţeleagă cît se pripise...

Două luni la Laredo

Între timp însă, Eisenstein şi colegii săi se descoperiră izolaţi în Mexic, lipsiţi, după 18 luni de lucru îndîrjit, nu numai de rodul muncii lor, dar şi de cele mai elementare mijloace de subzistenţă. După ce l-au urmărit, neputincioşi, pe triumfătorul Kimbrough concediind tot personalul, şi-au dat seama că turnarea era, ireversibil, încheiată. La jumătatea lunii februarie 1932, cei trei cineaşti ajungeau la Laredo, un orăşel de la frontiera Mexicului cu Statele Unite a cărui atmosferă deprimantă a fost, ulterior, în 1958, sugestiv zugrăvită de Orson Welles în filmul său *Touch of Evil* (*Stigmatul răului*). La Laredo, timp de aproape două luni, au aşteptat tot mai deznădăjduiţi să li se îngăduie să treacă graniţa. Stăteau acolo, ca nişte imigranţi indezirabili, printre zilierii mînaţi de mizerie care doreau să ajungă cu orice preţ pe plantaţiile texane şi californiene.

The Making and Unmaking of ¡Que viva México! (volum editat în 1970) reproduce documente care dovedesc că şi această alternativă fusese îndelung premeditată de Upton Sinclair. Într-o scrisoare pe care scriitorul i-o expediase cumnatului său, în Mexic, încă în 1931, Sinclair cerea ultimativ:

> Informează-mă telegrafic dacă îi deţii tu paşaportul sau dacă îl are asupra lui. Dacă e la tine, în cazul în care ar rupe legătura cu noi nu s-ar mai putea întoarce în Statele Unite. În orice caz, noi îi putem anula paşaportul de îndată ce notificăm denunţarea contractului. Dacă-i vine ideea să încerce să ne ceară socoteală aici, ar fi un mod potrivit de a-l face să înţeleagă în ce situaţie se află!...

La frontieră, în cele opt săptămîni de umilitoare aşteptări, lui Eisenstein şi prietenilor săi le-a devenit clar „în ce situaţie se aflau"! Neputînd ajunge la Sinclair, cineastul nu se putea explica decît prin scrisori. Tot ce-i mai rămăsese din *¡Que viva México!* erau doar cîteva fotografii de lucru, şi acestea chinuitoare amintiri! A încercat să-şi convingă patronul că ar fi putut monta filmul, fie şi fără „Soldadera", numai să i se asigure mijloace. Zdrobit, a ajuns să-l implore să-i îngăduie să vină la Hollywood pentru a-i dovedi toate acestea.

Profitînd de situaţia pe care o crease, Sinclair se prefăcea că nu-i aude tînguirea. Refuza chiar să vorbească cu oricine aborda acest subiect ca mesager al lui Eisenstein.

Indignat de umilirea unui mare artist sub ochii întregii Americi, redactorul revistei *Experimental Cinema* din New York a dezlănţuit în acel moment o campanie de protest: a expediat telegrame celor mai importante personalităţi hollywoodiene, solicitîndu-le semnătura pe o petiţie adresată Ministerului Muncii pentru a aproba acceptarea celor trei cineaşti pe teritoriul Statelor Unite. În cele din urmă, pe data de 14 martie Eisenstein şi colegii săi au obţinut o viză de tranzit de 31 de zile în SUA, cu condiţia să nu se angajeze în nici o muncă remunerată şi – aici e clară intervenţia lui Upton Sinclair, care se temea de o confruntare cu angajatul său – să se îndrepte direct spre New York. Ca din întîmplare, chiar în ajunul trecerii frontierei, Eisenstein primea în sfîrşit o scrisoare de la „patronul" său în care acesta îi reproşa pînă şi geamătul de durere ca... o „indiscreţie", avertizîndu-l foarte serios:

> Afirmaţiile dumitale că n-ai terminat filmările ne pot face rău. Insist să nu mai faci asemenea declaraţii dacă, la New York, vei fi chestionat de reporteri. Sper că vei fi destul de înţelept să le explici că a fost numai dorinţa dumitale, că numai dumneata ai sugerat soluţia de a monta filmul în Rusia...

Marie Seton, care citează în monografia ei această scrisoare, notează că a văzut-o în 1934 înrămată, ca un act de acuzare, pe unul dintre pereţii camerei lui Eisenstein de la Moscova...![19]

În a doua jumătate a lunii martie, cei trei s-au întors la New York, unde, conform înţelegerii cu Sinclair, au găsit, gata pentru îmbarcare, cutiile cu pelicula impresionată. Mai aveau drept de şedere în Statele Unite pentru doar patru săptămîni. S-au năpustit în sala de proiecţie de la Amkino, deschizînd febril cutiile în prezenţa unor prieteni americani, încîntaţi la vederea fiecărui cadru. Ameţit de pasiune şi bucurie, Eisenstein se şi vedea în faţa moviolei, în căutarea celor mai neaşteptate racorduri ale montajului. Cu

gesturi de avar, strîngea preţioasele bobine la piept şi le sigila la loc în cutiile pe care scria cu propria sa mînă destinaţia: New York – Moscova.

În ultimele zile petrecute pe continentul american îl contactează pe Leopold Stokowski, care acceptă să vină la Moscova pentru a scrie partitura; realizează un documentar de montaj consacrat planului cincinal sovietic; se lasă plimbat de prieteni prin New York. Cînd le arată desenele sale mexicane, aceştia – entuziasmaţi – îl pun în legătură cu John Baker, patronul unei galerii de artă de pe Madison Avenue. Deosebit de interesat, Baker le-a reţinut pentru o eventuală expoziţie pe care se angajase s-o organizeze.

În sfîrşit, în seara zilei de 19 aprilie 1932, are loc un dineu de adio. Nimic din strălucirea recepţiei de primire, desfăşurată cu doi ani în urmă, în această „petrecere" mai curînd melancolică dintr-un mic restaurant newyorkez din preajma portului. Un grup de prieteni l-a condus apoi, tîrziu, în noapte, spre docuri. În timp ce trecea peste podul Brooklyn, Eisenstein a ţinut să se oprească pentru a mai contempla o dată luminile metropolei. Era o splendidă noapte de primăvară, bulevardele străluceau insolent iluminate şi zgîrie-norii izbucneau către cerul negru, ca nişte săgeţi sfidătoare. În această cetate triumfătoare a banului, Eisenstein poate că s-a simţit, dintr-odată, mai mult ca oricînd, mărunt, neînsemnat şi dezarmat. Micul convoi de automobile îşi continuă drumul spre cheiul la care aştepta pachebotul „Europa". Grupul îşi pierduse umbra de voioşie; cearcănele adînci erau slab luminate de zorii vineţii. Au urcat la bord doar Eisenstein şi Tisse. În 1979, Aleksandrov îi declara istoricului de film polonez Jerzy Plazewski că tovarăşii săi îi încredinţaseră misiunea să supravegheze expedierea peliculei care trebuia să-i urmeze cu transportul următor. „Am încărcat toate bobinele pe un cargou şi numai după aceea am luat şi eu vaporul...", spunea Aleksandrov.

În noaptea îmbarcării, strîngînd în buzunar telegrama lui Upton Sinclair prin care acesta îl asigura că-şi va putea monta filmul la Moscova, Eisenstein făcu faţă reporterilor, calm, cu obişnuitu-i zîmbet maliţios, gratulîndu-i cu inepuizabilele sale jerbe de calambururi.

A lăudat pe toată lumea, şi colaborarea cu Upton Sinclair, şi pe cea cu autorităţile mexicane, l-a lăudat pînă şi pe arhiepiscopul Mexicului. În timp ce vorbea despre experienţele americane, plin de incandescenta vervă a umorului său, s-a lăsat fotografiat în faţa piramidei valizelor sale pline de cărţi. Pînă şi ultimele sale cuvinte, care nu pot fi citite astăzi fără o strîngere de inimă, au fost spuse pe cel mai zglobiu ton:

> N-am filmat la Hollywood nici măcar un metru de peliculă. Despărţirea mea de Paramount, după şase luni de muncă, a fost cu totul amicală. Cînd mi-am luat rămas-bun de la B.P. Schulberg, directorul de producţie de la Paramount, i-am spus: „Ei, acum ar fi momentul să rostim cîteva cuvinte istorice...". Iar Schulberg mi-a răspuns: „A fost o experienţă de preţ!".

Le-a mai zîmbit o dată fotografilor şi s-a retras, împreună cu Tisse, în cabina care le fusese rezervată.

Peste puţin, învăluită în aburi, „Europa" se desprindea de cheiuri pornind, prin noapte şi ceaţă, spre alte ţărmuri.

Un timp s-au mai desluşit, licărind tot mai palid, constelaţia luminilor metropolei şi contururile confuze, din ce în ce mai îndoielnice, ale Statuii Libertăţii...

De parcă totul n-ar fi fost decît un vis!...

Lupta cu fantoma...

„Am încărcat toate bobinele pe un cargou...", îi declara lui Jerzy Plazewski Grigori Aleksandrov – şi nu există motive de a pune la îndoială această afirmaţie. Aleksandrov a văzut, într-adevăr, pornind în largul oceanului, bobinele pe care Eisenstein trasase itinerarul cu propria-i mînă: „New York – Moscova via Hamburg". Şi totuşi, pelicula filmată de Eisenstein în Mexic n-avea să ajungă la Moscova decît aproape jumătate de veac mai tîrziu...

Aleksandrov nu putea să prevadă că, în timp ce el însoţea cu privirea cargoul ce se depărta în larg, un avocat newyorkez, B.M.L. Ernst, primea dispoziţie să ceară telegrafic docurilor din Hamburg returnarea imediată a materialului expediat.

O ciozvîrtă din „pahiderm"

A fost oare premeditată această „cea mai brutală crimă împotriva cinematografului" (expresia îi aparţine istoricului polonez Jerzy Plazewski), această încălcare flagrantă a angajamentului cu privire la asigurarea montajului filmului de către autor, acest abuz ce s-a adăugat celui întreruperii filmării din Mexic? După opinia noastră, faptele înseşi conduc indubitabil la o asemenea concluzie. Pînă şi motivările date, atunci ca şi mai tîrziu, de către Upton Sinclair sînt flagrant contradictorii. Într-un prim moment el a legat rezilierea acordului de „încălcarea" de către Eisenstein a interdicţiei proiectării materialului mexican în public. Este adevărat că, zece zile după ce regizorul părăsise America, Lincoln Kirstein, redactorul revistei newyorkeze *Hound & Horn*, publica un articol plin de entuziasm în care afirma că *¡Que viva México!* este un „film genial", descriind frumuseţea patetică a unor cadre, fie şi în forma lor brută, încă nemontate. Această recunoaştere publică a faptului că Eisenstein ar fi „violat" secretul materialului filmat l-ar fi înfuriat în asemenea măsură pe impulsivul producător (tocmai pe el care, de altfel, nu era tocmai refractar publicităţii!), încît ar fi cerut instantaneu ca bobinele să fie returnate din drumul lor. Dar acelaşi Sinclair recunoştea, cîţiva ani mai tîrziu, într-o scrisoare adresată publicistei engleze Marie Seton:

> N-am avut de gînd niciodată să-i trimitem vreo copie sau orice altceva. Preferam să-l trimitem dracului! Orice negocieri n-au mai fost purtate, după aceea, decît pentru a încerca să recuperăm o parte din banii pe care, la îndemnurile noastre, prietenii îi investiseră în antrepriză...

De ce, atunci, întreaga mascaradă a expedierii materialului spre Europa? Desigur, numai pentru a cîştiga timp, pentru a amîna

furtuna de proteste pe care Sinclair o presimţea. El dorea să-i pună pe Eisenstein şi pe prietenii acestuia în faţa faptului împlinit, şi în bună măsură tactica i-a fost încununată de succes.

Fiindcă, între timp, la Moscova, Eisenstein aştepta cu înfrigurare sosirea materialului filmat. Trecuse primul cargou, trecuseră şi altele, iar de la Sinclair nu sosea nici pelicula, nici un cuvînt de explicaţie măcar. Între timp, cineastul era absorbit de problemele complicate pe care i le punea reintegrarea în viaţa sovietică. Coborînd pe peronul gării din Moscova, regizorul habar n-avea despre telegrama lui I.V. Stalin, ca şi despre acuzaţia de „dezertare" care-i fusese adusă. Se vedea, deci, confruntat cu o situaţie ciudată: prieteni care-l ocoleau, „colegi" care-i zîmbeau plini de o meschină satisfacţie, o conducere nouă a studioului care-l întîmpina cu o inexplicabilă răceală.

Însă la Institutul pentru Cinematografie s-a simţit din nou ca în familie, încă din primul moment. Studenţii cu care Eisenstein îşi începuse cursul în 1928 mai erau în şcoală şi la întoarcerea sa; deşi aflaţi în pragul absolvirii, încă mai evocau într-o aură de legendă prima lor întîlnire cu maestrul pe care îl aşteptaseră atît de mult. Evenimentul se petrecuse în clădirea unui fost restaurant de lux, în care, pentru o vreme, şcoala lor îşi găsise adăpost. Anul I de regie se adunase în „salonul cu oglinzi". Despărţite prin coloane de un alb strălucitor, oglinzile acopereau pereţii întregii săli. Cînd după o îndelungă şi tensionată aşteptare uşa s-a deschis în sfîrşit, studenţii emoţionaţi l-au zărit, multiplicat în zecile de ape străvezii ale oglinzilor: „o frunte imensă şi boltită, încununată de o coamă de păr des şi zburlit şi doi ochi inteligenţi şi scrutători strălucind sub această boltă...".

Cu luminiţe jucăuşe în ochi, proaspătul profesor, aproape la fel de tînăr ca studenţii săi, li s-a adresat cu o frază care a străbătut, graţie umorului său, deceniile, intrînd în tradiţia institutului:

— *Sînteţi cu adevărat norocoşi. După cum vedeţi, nu veţi dispune de un singur profesor, ci de o droaie!* – le-a spus, arătîndu-şi imaginea multiplicată în oglinzi.

Acum, pedagogul-pelerin se întorcea însingurat, cu aripile grele de experienţe cumplite, bolnav de planuri abandonate pe care,

măcar aici, în atelierul de dascăl, şi le putea împărtăşi şi perfecţiona. Din însemnările lui V. Nijni – care i-a fost student şi apoi asistent – reiese că a folosit un timp îndelungat ca material supus dezbaterii studenţilor săi proiectul – conceput încă pe cînd era la Paramount – de a ecraniza romanul *Consulul negru* al lui A. Vinogradov, despre mişcarea de eliberare din Haiti. Trecea în revistă, cu învăţăceii săi, scenele posibile ale filmului, momentul în care generalul Dessalines, eroul său romantic, prins în cursă de ocupanţii francezi, sare pe masă şi, dezarmat, ridică un candelabru uriaş, cu trei braţe, mînuindu-l ca pe o spadă. Şi Eisenstein descria, vizionar, publicului său format din cei cîţiva ucenici privilegiaţi, un personaj de statură gigantică, cu faţa întunecată, cu ochi şi dinţi scăpărători, în care-l recunoşteau cu toţii pe Paul Robeson, agitînd enormul candelabru, cu ciucurii săi de cristal numai scîntei, alungînd umbrele perfide cu lumina pîlpîitoare a lumînărilor sale...

Dar filmul care stăruia cel mai viu, ca o obsesie, în amintirea lui Eisenstein era cel pe care-l dusese mult dincolo de faza proiectului, pînă în pragul realizării, filmul mexican. Revenit în ţară, Aleksandrov îl asigurase că l-a văzut cu propriii ochi pornind în larg, astfel încît cineastului nu-i mai rămînea decît să aştepte. Aştepta, îndărătnic, ca acele mame fanatice care nu vor să accepte că fiul lor a căzut pe front, aştepta cufundat în tăcere, convins că discreţia sa l-ar putea îmbuna pe Sinclair. La începutul lui august 1932 a primit, însă, lovitura de graţie. Seymour Stern îi expediase o tăietură de ziar care anunţa că Upton Sinclair îl angajase pe un anume Sol Lesser să monteze filmul denumit acum *Thunder over Mexico* (*Tunete asupra Mexicului*). Pentru Eisenstein devenise evident că materialul nu se afla pe drum, aşa cum se încăpăţînase să creadă în pofida lunilor care se scurgeau – era clar că Sinclair îl înşelase...

La Moscova, vestea a căzut ca un trăsnet. Timp de cîteva săptămîni, Eisenstein a fost ca ieşit din minţi. Lungii perioade de tăcere la care se osîndise i-a luat locul furtuna disperării. Plîngea fără să-şi mai disimuleze lacrimile, nu-i mai păsa de ce vor crede ceilalţi, de satisfacţia pe care ar fi putut-o avea mărunţii săi duşmani. Nimic mai rău nu i se mai putea întîmpla. Pera Ataşeva, devotata sa prietenă,

era îngrozită că şi-ar putea lua viaţa şi, din această cauză, îi era teamă să-l lase singur.

Totuşi, încă mai spera într-o înţelegere de ultimă oră, încă mai credea într-un miracol, în posibilitatea de a-l îndupleca pe crîncenul său patron. L-a rugat pe corespondentul de la Moscova al ziarului *The Nation*, un anume Fisher, care se întorcea în Statele Unite, să-i vorbească lui Sinclair. Între timp, în America, prietenii lui Eisenstein făcuseră cîteva tentative de recuperare a materialului. Kirstein şi Stern colectaseră bani şi-i propuseseră lui Sinclair acoperirea completă a deficitului în schimbul drepturilor asupra negativului. În iunie 1932, Kirstein îi comunica lui Seymour Stern: „Facem tot posibilul să salvăm filmul intact... Dar Sinclair refuză să răspundă...". Într-adevăr, avocatul grupului, Enos S. Booth, nu putea lua legătura cu scriitorul. În cele din urmă, Booth l-a acţionat pe Sinclair în justiţie pentru încălcarea flagrantă a contractului cu Eisenstein.

În acest moment a sosit de la Moscova şi corespondentul ziarului *The Nation*, Lou Fischer. Acesta a avut privilegiul să fie primit de Sinclair, care i-a declarat însă că refuză să redeschidă orice negocieri cu privire la soarta materialului pînă ce acţiunea judiciară a lui Booth nu va fi retrasă. Era evident că scriitorul căuta, din nou, să cîştige timp, fiindcă toată lumea ştia că Sol Lesser avansase cu lucrul asupra materialului filmat de Eisenstein.

Dintr-o scrisoare expediată de către cineast în octombrie prietenului său englez Kenneth McPherson se constată că trauma provocată de *Tunetele asupra Mexicului* părea aproape tămăduită. Eisenstein era vindecat în măsura în care se resemnase...

> Tocmai am încetat să-mi ling rănile mexicane – scria el. Se pare că filmul e pierdut pentru totdeauna. Munca mea e transformată în subiecte scurte, în genul filmelor de călătorie, şi va fi comercializată în acest fel. „Filantropii" mei s-au dovedit mai stupizi, mai barbari şi mai idioţi decît cei mai faimoşi magnaţi despre care nu ne mai facem nici un fel de iluzii...

Vindicativ, dar neputincios, declara că are de gînd să descrie acest *chef-d'œuvre inconnu*, filmul pe care nimeni nu mai putea să-l vadă...

Între timp, în Statele Unite, Sinclair pregătea febril premiera filmului *Thunder over Mexico*, stabilită pentru 10 mai.1933. Aceasta s-a desfăşurat într-un mare cinematograf din Los Angeles şi spectacolul a fost deschis printr-o prefaţă în care fusese filmat Sinclair însuşi. Măgulit că a devenit protagonist cinematografic, autorul *Junglei* înşira, plin de vervă, propria versiune asupra motivelor care-l împiedicaseră pe Eisenstein să-şi încheie lucrul la film. Maestrul sovietic dorise să crească în ograda lui, a lui Sinclair, un „elefant", a filmat 70.000 metri de peliculă, iar finanţatorului său îi revenea nu numai dreptul, ci chiar datoria să împărtăşească publicului american măcar o ciozvîrtă a „pahidermului". Magnatul literar încheia spicuind dintr-o cronică abia apărută în revista *Script*: „Avem, în sfîrşit, ocazia să vedem bastardul căsniciei dintre Moscova şi Hollywood care, ca mulţi copii ilegitimi, e mai reuşit decît oricare dintre părinţii lui...".

Lui Sinclair i-ar fi fost, însă, mult mai incomod să citeze majoritatea revistelor serioase de film din Statele Unite, care acuzau cu vigoare, cu indignare, sacrilegiul mutilării operei de artă a lui Eisenstein. Mai ales *Experimental Cinema*, revista animată de Seymour Stern, a dezlănţuit o energică acţiune de protest. În iunie 1933, Stern dădea publicităţii un manifest în care afirma:

> Pe piaţa mondială este distribuit, în prezent, un film intitulat *Thunder over Mexico*, care este ceea ce este: o versiune fragmentară şi absolut convenţională a monumentalei concepţii originale a lui Eisenstein. Povestea ascunsă în spatele acestei ediţii comercializate este, fără îndoială, cea mai mare tragedie din istoria de pînă acum a cinematografiei şi una dintre cele mai triste din istoria generală a artelor...[20]

Seymour Stern denunţa, impetuos, versiunea ilegitimă a lui *¡Que viva México!* ca pe o inacceptabilă vulgarizare a originalei concepţii a lui Eisenstein, ca pe un fals pus în circulaţie pentru a obţine profit pe seama numelui unui artist creator, frustrat de roadele muncii sale.

La Moscova, abia după apariţia acestui manifest a rupt şi Eisenstein la Moscova, tăcerea, declarînd ziarului *Moscow Daily News*: „Apreciez

mult ceea ce face *Experimental Cinema*. Ceea ce este exprimat în acest manifest e absolut adevărat şi sînt foarte bucuros că cineva a spus-o...".

Între timp, în Statele Unite, mişcarea de protest lua proporţii. Se crease un „comitet de apărare a filmului lui Eisenstein", care lansa un al doilea manifest, iar acestuia i se raliau organizaţii şi proeminente personalităţi din Mexic, Anglia, Italia, Irlanda, Cehoslovacia etc.

> Dar – relatează Marie Seton – cel mai interesant mesaj de exprimare a simpatiei pentru Eisenstein şi cauza sa a venit din partea unui grup de prizonieri politici *din penetenciarul* (*sic!*) *central*[21] din oraşul românesc Aiud.

Nevoit să intre în defensivă, Upton Sinclair se apăra cu îndîrjire pe două fronturi. Se plîngea guvernului sovietic de „comportarea necorespunzătoare a lui Eisenstein în Mexic", profitînd de lipsa posibilităţii de a verifica acuzaţia din cauza inexistenţei legăturilor diplomatice dintre cele două ţări. Se pare că scriitorul care scontase pe dizgraţia lui Eisenstein ca pe un mijloc de a-l ţine la distanţă şi de a-l domina se străduia s-o provoace prin orice mijloc. În acelaşi timp, publica în presa americană precizări tendenţioase:

> Eisenstein declarase că doreşte „să-şi plece urechea pe sînul mamei Mexic", să-i asculte bătăile inimii şi să se lase ghidat de ceea ce auzea. S-a dovedit, totuşi, că inima mamei Mexic era prea mare, şi Eisenstein i-a urmărit bătăile pe un teritoriu imens. În fond, adevărul este că s-a îndrăgostit de această ţară şi [aici începe insinuarea delaţiunii – n.a.] cred că ar fi dorit să rămînă acolo pînă la sfîrşitul zilelor sale...

Ca să-l finanţeze, „...ne-am rugat de toată lumea, am împrumutat bani de la toţi prietenii noştri, soţia mea a ipotecat pînă şi casa în care trăim...". Şi după ce dă un adevărat spectacol în rolul sărmanului adus la sapă de lemn, Sinclair continuă:

A venit şi momentul în care atît banii, cît şi sănătatea ne-au fost complet epuizate... Cu atît mai mult cu cît am aflat că Eisenstein avea contracte neonorate în propria sa ţară, că stătuse mult peste permisiunea pe care o avea din partea guvernului său şi că atît el, cît şi echipa ar fi trebuit să părăsească Mexicul... A obţinut o viză de tranzit prin New York spre Rusia, iar noi ne-am străduit să facem aranjamentele necesare ca pelicula să-i poată fi trimisă acolo, să-şi poată monta filmul. După opt luni de negocieri inutile, ne-am dat seama că aranjamentul nu putea fi făcut...

Sinclair nu se mai ostenea să explice şi cine anume împiedicase „aranjamentul". În interviul său, publicat sub titlul „Tunete împotriva lui Eisenstein", el se menţinea în limita unei argumentaţii de ordin subiectiv şi sentimental, retrăgîndu-se, aşa cum procedase mereu în momentele cele mai penibile ale afacerii, în spatele soţiei şi cumnatului său, cărora le abandona întreaga răspundere a „Trustului". În ceea ce-l privea, el, Sinclair, nu ştia mai nimic, fiindcă „în timpul disputei asupra destinului acestui film am fost bolnav de moarte". Dar, continua scriitorul, „...acum, cînd văd terminată această operă, atitudinea mea s-a schimbat. Montajul prezentat a fost făcut conform concepţiei lui Eisenstein şi nu există nimic în film care să nu fi fost filmat de Eisenstein [...] Filmul vorbeşte de la sine pentru el însuşi, nu mai am nici regrete, nici scuze...".

Filmul „vorbea de la sine", fără îndoială! Numai că spunea cu totul altceva decît „auzea" Upton Sinclair. Omul care, cu mai puţin de doi ani în urmă, în octombrie 1931, îi scria lui H.W.L. Dana că a vorbi de „marea capodoperă" a lui Eisenstein „e o pură aiureală", cel care se întreba retoric „ce-o să iasă?" după montarea filmului se declara, în iunie 1933, încîntat de ceea ce „ieşise". Evident, de astă dată supralicita, ca orice patron care vrea să-şi recupereze banii investiţi. Incapabil să minimalizeze dimensiunea omului de artă, negustorul se ascundea în spatele staturii de uriaş a acestuia. Făcuse marfă pînă şi din numele lui Eisenstein, deşi, în practică, se dovedise incapabil să-i respecte talentul. Îi retezase elanul, îl înşelase, îl alungase din America, încercase tot ce putuse ca să-l

zdrobească, dar nu ezita să prezinte *Thunder over Mexico* drept un film realizat de Serghei Eisenstein.

„Prea multe patimi, prea puține fapte”?

De fapt, însă, *Tunete asupra Mexicului* nu era nici filmul lui Eisenstein, nici filmul lui Lesser – era filmul lui Upton Sinclair!

Căci cine era, în definitiv, acest Sol Lesser căruia îi fusese hărăzită povara desăvîrşirii operei lui Eisenstein? Un ins de care pînă atunci nu auzise nimeni în lumea filmului american, deşi nu tocmai tînăr – trecuse de 40 de ani în momentul în care-şi făcea apariția în California. Pînă atunci activase exclusiv în teatru, mai ales la San Francisco, ca... om de afaceri. Fusese, la un moment dat, preşedinte al unei aşa-numite Principal Theatres Corporation in America. În 1932 debuta ca producător, pe lîngă studiourile RKO, cu o obscură melodramă căreia nimeni nu i-ar mai putea descoperi astăzi vreun ecou cît de palid, *Blame the Woman*. Înarmat cu această experiență, a acceptat propunerea lui Sinclair de a realiza montajul filmului mexican. Un diletant, dar, în egală măsură, şi un combinator fără scrupule, căci, după cum se afirmă pornindu-se de la documente iconografice de necontestat, Lesser nu s-a mulțumit doar să-l „înlocuiască” pe Eisenstein, ci i-a şi sustras o bună parte din metraj, de preferință planuri de ambianță, pe care avea să le strecoare mai tîrziu în filmele pe care a continuat să le realizeze ca producător. Ele pot fi recunoscute mai ales într-o prea lungă serie de „tarzani” (*Revanşa lui Tarzan*, *Triumful lui Tarzan*, *Misterul lui Tarzan*, *Tarzan şi amazoanele*, *Tarzan şi fîntîna vrăjită*, *Tarzan în luptă pentru viață* etc.) interpretată nu de faimosul şi sculpturalul atlet Johnny Weissmüller, ci de „tarzani” ceva mai pricăjiți, ca Lex Barker sau Buster Crabbe. Se pare că diverse planuri subtilizate din materialul mexican s-au rătăcit pînă şi în westernuri produse de acelaşi Lesser.

Acesta este „specialistul” căruia omul de cultură Sinclair a preferat să-i încredințeze destinul capodoperei eisensteiniene, unui asemenea diletant îi revenea misiunea de a structura „concepția de

montaj" a marelui artist. A făcut-o aşa cum s-a priceput. Dar „sîmburele" lui *Thunder over Mexico* putea fi găsit încă în 1931, cînd Sinclair îi strecura lui Eisenstein sugestia de a smulge din contextul simfoniei sale mexicane o singură temă: cea a răzmeriţei peonilor împotriva opresiunii feudale.

Firește, imaginile montate de mandatarul lui Mexican Picture Trust n-au putut fi despuiate cu totul de pecetea geniului lui Eisenstein, a măiestriei privirii lui Tisse. Povestea indianului umilit şi redus la sclavie care face o încercare eroică de a-şi rupe lanţurile, de a-şi exalta demnitatea de om îşi păstrează, pînă şi în versiunea lui Lesser, forţa ei expresivă. Deşi iritat de istoria cu peonii – pasă-mi-te un „tertip" de agitare a spiritelor, fiindcă „Internaţionalei comuniste îi place să exalte naţionalismele" –, istoricul de film al „dreptei" franceze Bardèche nu-şi poate ascunde admiraţia:

> Esenţial nu este dacă „povestea" s-a petrecut sau nu cu adevărat. Esenţialul e în perfecţiunea plastică a imaginilor, în aceste pietre, în aceste temple care nu par niciodată neînsufleţite, în aceste plante care dau peisajului mexican aspectul său funebru, în această fuziune perfectă a omului cu natura. Ah, cît de mult pare Lawrence, cu al său roman *Şarpele cu pene*, teatral şi melodramatic, pe lîngă rusul acesta genial. Şi mai ales, cît de departe de teatrul filmat ne poartă această operă de o răscolitoare frumuseţe...

După Bardèche, complotul dintre Sinclair şi Lesser n-a putut submina ansamblul operei lui Eisenstein.

> Bîntuit de ideea tăieturilor care i-au fost aplicate, fiecare a fost înclinat să vadă în *Tunete asupra Mexicului* mai curînd o colecţie de imagini decît un adevărat film. Acest lucru e profund injust... Merită să amintim pasajul atît de scurt în care Serghei Eisenstein, după ce tocmai ne prezentase monumentele Mexicului precolumbian, încearcă cea mai îndrăzneaţă şi mai rapidă sinteză a Spaniei. El nu alege decît elementele cele mai comune, am putea spune poncifurile acestui pămînt romantic: lupte cu tauri, femei frumoase, călugări mai înspăimîntători decît cei ai lui Ribeira, un sicriu sau un craniu. Dar fiecare dintre aceste imagini este de o prodigioasă precizie senzuală, de un relief şi o culoare

> unice. Toată această secvență care crește și se retrage ca o muzică este unul dintre minutele cele mai pure ale cinematografiei...[22]

În admirația sa, Maurice Bardèche pare să nu mai remarce un lucru esențial: absența concepției de ansamblu.

Momentul peonilor, de pildă, era la Eisenstein doar un episod dintr-un șir de dezvăluiri ale straturilor istoriei mexicane, o treaptă care urca spre finalul „Zilei morților", spre acel cînt al eternității și supraviețuirii, ultimă și apoteotică mișcare a simfoniei sale cinematografice. În contrapunct cu procesiunea călugărilor și episcopilor din „Fiesta", moartea îngrozitoare și procesiunea funebră din „Maguey", ar fi trebuit să marcheze – în intențiile autorului – o trecere de la religiozitatea teatrală la sublim, de la simbolica creștină a supunerii și smereniei la celebrarea atee a omului liber.

A smulge din context episodul peonilor era ca și cum, montînd epilogul, Lesser ar fi smuls tot ceea ce Eisenstein premeditase mai acuzator pentru puternicii zilei, tot ceea ce demistifica măreția lor exterioară, lăsînd pe ecran doar parada militară și salutul plin de sine al generalilor. *Tunete asupra Mexicului* nu era, așa cum arătau explicit unii critici americani, o simplă diminuare, ci o denaturare crasă a intențiilor lui Eisenstein.

Mult mai tîrziu, după decesul scriitorului, o așa-numită „Fundație Sinclair" a angajat, folosind probabil și fondurile rezultate din exploatarea sistematică a materialului cinematografic mexican, doi profesori de la Universitatea Columbia – Ronald Gottesman și Harry Geduld – care ar fi trebuit să găsească în arhiva personală a scriitorului argumente pentru apărarea memoriei sale. Un ecou bizar al acestei cercetări *pro causa* s-a făcut auzit și în volumul *Serghei Eisenstein*, scris de Ion Barna și publicat la noi în 1966:

> Întreaga istorie a relațiilor dintre acești doi oameni celebri a suferit de pe urma prea multelor patimi și a prea puținelor fapte – glosa patetic profesorul american, propovăduind viziunea unor raporturi de o complexitate fascinantă. Povestea – ne asigura Ronald Gottesman – este orice altceva decît o melodramă. Nici Sinclair și nici Eisenstein n-au fost doar victime candide ale infamiei.

În afacerea filmului mexican, cercetătorul deslușea o „dramă extraordinar de complexă a doi oameni generoși, sortiți să fie puși la încercare, și în parte învinși, de vremuri, de alți oameni și de ei înșiși...".

Mai ales de ei înșiși! În primul rînd de ei înșiși! Pentru că dacă Upton Sinclair a fost învins, dacă de pe memoria sa nici cel mai abil „profesor" nu poate șterge pata pe care o reprezintă *¡Que viva México!*, aceasta s-a întîmplat datorită lipsei sale de scrupule în goana după profit. Pentru cine compară azi faptele, este evident că magnații „junglei" de la Paramount s-au comportat față de Eisenstein mai corect și mai echitabil decît literatul care făcuse carieră din legenda mărinimiei și integrității sale morale. Mînat în afacerea filmului mexican de mobiluri strict comerciale, Sinclair l-a împiedicat pe creator să-și desăvîrșească opera fără ca măcar el să-și poată atinge scopurile financiare.

Filmul prezentat ca fiind realizat de Eisenstein a fost boicotat de public. Pregătită cu mare fast, premiera newyorkeză de la cinematograful „Rialto" a fost serios prejudiciată de pichetele comitetului de apărare a lui *¡Que viva México!*, ai cărui membri împărțeau publicului o acuzatoare foaie volantă. „Rialto", una dintre cele mai elegante și mai mari săli ale metropolei, era înconjurată de cordoanele poliției, ceea ce făcea atmosfera premierei și mai încărcată.

> Ați refuzat să vă spuneți limpede punctul de vedere – glăsuia manifestul-scrisoare deschisă către Upton Sinclair. Ați refuzat să răspundeți la întrebări de o deosebită importanță. Ați sugerat, în schimb, cu diferite ocazii, că atît dumneavoastră, cît și doamna Craig-Sinclair posedați dovezi personale împotriva lui Eisenstein care i-ar putea distruge poziția politică în URSS și l-ar împiedica în mod definitiv să-și monteze filmul mexican. [...]
>
> Știți foarte bine că fiecare dintre acuzațiile dumneavoastră nu sînt decît minciuni sfruntate. Știți, de asemenea, că nu puteți dovedi nici un singur cuvînt din aceste acuzații care nu-s decît vorbe goale și totuși, de mai bine de un an, atît dumneavoastră, cît și soția dumneavoastră ați încercat să-l intimidați pe Eisenstein și pe prietenii săi, să-i faceți să tacă, amenințîndu-i cu o carte în care ați putea da publicității aceste acuzații...[23]

O bună parte din presa newyorkeză s-a făcut ecoul mişcării de protest care devenea din ce în ce mai amplă. Totuşi, dacă cineva a putut profita pînă la urmă de vîlva premierei lui *Thunder over Mexico*, acesta a fost Baker, antreprenorul care oprise desenele lui Eisenstein. Aflînd de polemica stîrnită în jurul evenimentului, acesta a deschis o expoziţie de grafică alcătuită din desene a căror autenticitate nu putea fi contestată şi – istorisea cu umor, mai tîrziu, cineastul – a şi izbutit să vîndă o lucrare. Astfel încît, autorul lui *¡Que viva México!* s-a pomenit, la Moscova, cu un cec de 15 dolari!...

După premiera americană a lui *Thunder...*, Eisenstein a făcut din nou o criză depresivă. Treptat, tactica lui Sinclair îi devenea clară: îşi dădea seama că nu fusese victima unor efemere puseuri de iritare ale scriitorului, ci că fusese înşelat cu premeditare. La 4 iulie 1933, ziaristul american Fischer îi telegrafia lui Sinclair din Moscova:

> Eisenstein e decis să întrerupă acţiunea judiciară dacă i se trimite la Moscova copia completă a materialului filmat şi copia versiunii lui Lesser Stop Eisenstein se angajează să monteze materialul în patru luni de la primire şi cere întreruperea distribuirii comerciale a lui *Thunder*.

Credincios tacticii sale de a se fofila în spatele misteriosului „trust" ai cărui membri n-au fost niciodată dezvăluiţi, Sinclair a răspuns, cu neobişnuită grabă, după numai patru zile:

> Finanţatorii consideră că obligaţiile contractuale nu mai sînt valabile Stop Sîntem gata pentru un proces în care vom dovedi purtarea necorespunzătoare a reclamantului Stop În ce mă priveşte aş fi preferat să evit scandalul [Sinclair].

Pe scurt, Eisenstein căzuse în cursa maşinii judiciare americane în care asemenea afaceri se judecă, fără rezultat, ani şi ani de zile. A propus atunci să achite costul copiilor solicitate folosind procentajul care i se cuvenea din cîştigurile distribuirii filmului „său" *Thunder over Mexico*. De astă dată însă, producătorul a recurs la muţenia sa obişnuită, tăind punţile de comunicare. Abia după o

nouă insistenţă a lui Fischer, la 18 iulie 1933, a sosit la Moscova o scurtă telegramă:

> Din cauza finanţatorilor ne este imposibil să luăm în considerare propunerea lui Eisenstein [Sinclair].

Cum la 25 iulie Fischer şi-a reînnoit totuşi presiunile, la 31 ale lunii „radicalul" californian răspundea sfidător:

> Propunerea de a da o copie completă „Soiuzkino"-ului pe cheltuiala acestuia a fost făcută autorităţilor sovietice de mai bine de un an de zile Stop Această ofertă rămîne în continuare valabilă [Sinclair].

Este evident că „omul generos" exaltat de profesorul Gottesman avea în raporturile sale cu Eisenstein o singură idee obsedantă, aceea de a smulge cît mai mulţi bani de pe urma muncii acestuia. Filantropul dorea un profit cît mai consistent şi nu-şi mai amintea nici măcar prevederea contractuală asupra dreptului de difuzare gratuită a filmului mexican în URSS. La 4 august, Fischer îi atrăgea atenţia lui Sinclair:

> Ultima dvs. telegramă se referă la multe zeci de mii de dolari Stop Eisenstein ar putea plăti doar costul unei singure copii [Fischer].

Firește că Eisenstein ar fi putut plăti costul acestei copii numai dacă i s-ar fi achitat cota-parte din drepturile asupra distribuirii filmului *Thunder over Mexico*. De aceea Sinclair preferă să nu ia în seamă propunerea şi să răspundă cu o promisiune vagă:

> O copie a lui *Thunder* îi va fi trimisă lui Eisenstein de îndată ce terminarea operaţiunii distribuirii filmului o va face posibilă Stop Urmează scrisoare detaliată [Sinclair][24].

„Filantropul" la stîlpul infamiei

Scrisoarea promisă n-a mai venit, însă, niciodată şi nici copia filmului.

În timp ce Eisenstein, epuizat de acest dialog telegrafic, era trimis în stare de „colaps nevrotic" într-un sanatoriu din Kislovodsk, în Statele Unite prietenii acestuia continuau să acţioneze cu fermitate. Pentru a închide gura adversarilor săi, Sinclair utiliza arma şantajului şi a delaţiunii, insinuînd că deţine probe zdrobitoare care l-ar putea anihila pe cineast. Cînd H.W.L. Dana, prietenul comun, l-a avertizat că Eisenstein ar putea face publică întreaga istorie a filmului mexican, ţintuindu-l la stîlpul infamiei, Sinclair i-a răspuns:

> Să încerce numai, fiindcă atunci voi avea, în sfîrşit, mîinile libere şi voi scrie o întreagă carte despre acest subiect. Altfel, mă văd silit să suport minciunile neobrăzate ale partizanilor săi. Pentru a povesti tot ce s-a întîmplat am nevoie de dimensiunea unei cărţi. [...] M-a exploatat fără ruşine numai ca să nu se întoarcă în Rusia. [...] Sînt în posesia unei lungi cablograme din partea lui Stalin în care-mi destăinuie că toată lumea în Rusia îl consideră un dezertor şi că acolo nu se mai interesează nimeni de el...

Sinclair părea să nu fi remarcat că „dezertorul" se întorsese în ţara sa şi că, deşi acolo „nu se mai interesa nimeni de el", fusese reintegrat în viaţa cinematografiei sovietice. Mai mult decît atît, imensa majoritate a colegilor săi, ca de altfel şi guvernul sovietic, erau solidari cu cineastul în faţa abuzurilor lui Sinclair. Iată de ce producătorul îşi manifesta deruta atunci cînd îi scria lui Dana:

> Dacă guvernul rus şi-a recuperat „marele artist" şi a evitat să-l transforme într-un „emigrant alb", cum s-a întîmplat cu Rahmaninov şi Şaliapin, acest lucru s-a datorat numai eforturilor noastre. Şi noi ne-am gîndit că [guvernul rus – n.a.] se va comporta apoi *cinstit* [s.n.] în legătură cu filmul...

Din acest pasaj reiese clar pe ce sconta Sinclair cînd îşi permitea să nesocotească pînă şi cele mai elementare prevederi ale

contractului său. El credea că în relaţiile sale cu autorităţile sovietice va putea beneficia de avantajele unui schimb: „Vi l-am dat pe Eisenstein – lăsaţi-mi filmul!". În URSS era însă clar pentru toată lumea că Eisenstein se întorsese de bună voie în ţara sa, deşi, dacă ar fi dorit, s-ar fi putut opri oriunde în lume, în Europa, în Japonia (unde i se oferise un contract) sau în oricare altă ţară, în schimbul renegării convingerilor sale. Cineastul, care refuzase orice compromis în această direcţie, nu se putea întoarce decît în patria sa. Singura lui pretenţie faţă de Statele Unite şi Upton Sinclair era să i se dea posibilitatea să-şi desăvîrşească opera aproape încheiată, conform înţelegerii prealabile. În această privinţă, patronul său se exprima cu totul ambiguu:

> Da, accepta el, e adevărat că am făgăduit drepturi gratuite ruşilor pentru difuzarea filmului, că i-am promis lui Eisenstein zeci de procente din beneficii. [...] Am fost generoşi pînă la capăt (!?) şi spun chiar prea puţin dacă susţin că favorurile noastre nu ne-au fost întoarse. [...] Louis Fischer a fost aici acum cîteva luni şi i-am repetat ceea ce le-am spus şi lui Bogdanov, Seymour Stern şi altora: că am intenţia să veghez ca în cele din urmă (?!) „Soiuzkino" să primească o copie a întregului material, aşa încît dacă poftеşte, n-are decît să-şi monteze propria versiune. Afirm că sînt decis să fac asta, chiar dacă ar trebui să suport eu însumi costul copiei. Intenţionez s-o fac nu pentru a-mi păstra reputaţia, nu aceasta îmi produce griji, adevărul va ieşi, oricum, la lumină în cele din urmă. Intenţionez s-o fac numai pentru a oferi lumii o şansă să vadă cu propriii ochi ceea ce ar fi vrut Eisenstein să facă...

Fără să-şi dea, probabil, seama, „filantropul" se împleticea în cuprinsul uneia şi aceleiaşi scrisori, în propriile minciuni şi contradicţii. Pentru că el îi mai scria lui Dana:

> Cum tot nu-mi pasă de bani, aş prefera poate să plătesc personal ca să ies din afacerea asta şi să mă consacru cărţilor mele. Din nefericire însă, Eisenstein a semnat contractul cu soţia mea şi ea este o persoană care ar accepta mai bine moartea decît să se supună unui şantaj...

Şi cînd nu se mai putea ascunde nici în umbra soţiei, Sinclair recurgea la „trust”:

> Acţionarii lui Mexican Picture Trust au decis ce trebuie făcut şi e de datoria mea să-i sprijin, dacă nu abandonez această organizaţie. Şi dacă-i sprijin o fac numai pentru că acţiunile lui Eisenstein şi ale prietenilor săi au fost atît de criminale încît au întrecut orice limită şi depăşesc orice efort al meu de a ajunge la un compromis...

Şi după ce-şi defula mînia taxîndu-l pe marele artist nu numai drept „criminal”, ci şi drept „apatrid”, „exploatator nerușinat” etc., Sinclair se împotmolea din nou în incompatibilitatea afirmaţiilor sale:

> În ce priveşte latura afacerii, cea mai mare parte din bani aparţine unor amici ai noştri. În acordul semnat cu cei care au investit capitalul a fost şi amendamentul că negativul va fi păstrat la Hollywood ca garanţie a banilor investiţi şi că niciodată nu va pleca de acolo decît dacă filmul va fi terminat, distribuit pe piaţă şi cu banii recuperaţi. N-am absolut nici o putere să-i trimit o copie lui Eisenstein şi nici resurse din care să-i plătesc munca...

Dubla contabilitate a lui Sinclair este acum mai vizibilă ca oricînd. Dacă exista într-adevăr un asemenea amendament asupra obligativităţii păstrării negativului la Hollywood, atunci expedierea materialului în URSS via Hamburg nu a fost decît un simplu tertip pentru a-l face pe Eisenstein să se grăbească spre Moscova. Dar odată ce Sinclair „nu avea putere” să-i trimită o copie a materialului, cum de continua să mai promită acest lucru? „Filantropul” mînuia alternativ măciuca şi amăgirea. În timp ce la Moscova expedia scrisori liniştitoare, anesteziante, promiţînd că va expedia cît de curînd o copie a materialului, în America rostea adevărul: că nici gînd n-avea să trimită măcar un metru de peliculă sau să-şi plătească angajatul conform contractului iniţial şi acordurilor ulterioare. Şi oricît am căuta, fie şi cu lumînarea, „complexitatea fascinantă” a raporturilor lui Sinclair cu Eisenstein pe care ne-o

propune Ronald Gottesman, nu putem să nu-i dăm dreptate „simplificatorului" Kirstein cînd denunţă minciuna sfruntată şi ambiguitatea atitudinii acestuia.

Făgăduielile lui Sinclair erau, mereu, atît de savant ambigue, încît puteau fi împlinite – cum spuneau anticii – *ad calendas graecas*. Totul depindea de aprecierea subiectivă a Trustului cînd Sinclair scria „Nimeni în Rusia nu va vedea filmul pînă ce *Thunder* nu va fi difuzat în toată lumea, cu un succes recunoscut...". Cît de „recunoscut" trebuia să fie succesul şi pe cîte pieţe difuzat filmul pentru ca Eisenstein să-şi poată primi materialul? Pînă să fie perfectate aceste condiţii indefinibile, Upton Sinclair băga din nou mîna în sacul cu material, punîndu-l pe Sol Lesser să mai monteze un scurtmetraj de 20 de minute intitulat *Ziua morţilor*, din imaginile cu care Eisenstein intenţiona să-şi alcătuiască finalul. Dar culmea cinismului este motivul pentru care Sinclair trecea la această nouă operaţie: nu misterioşii acţionari îl împinseseră spre această idee, nici măcar presiunile soţiei, ci pur şi simplu cele mai banale interese electorale...

Sub sloganul „Sfîrşitul sărăciei în California", în vara anului 1934, Upton Sinclair îşi depunea candidatura la alegerile pentru postul de guvernator. Evident, el reprezenta, incoruptibil, „stînga", deşi candidatura sa întîmpina o rezistenţă îndîrjită. Directorul de producţie al studiourilor Metro Goldwyn Mayer, Irving Thalberg, pusese chiar să se realizeze un film intitulat *The Inquiring Reporter* (*Reporterul anchetează*) în care un mare număr de persoane oneste denunţau necinstea lui Sinclair. Ca un răspuns cinematografic, Sinclair anunţa „premiera mondială a unui nou film de Serghei Eisenstein", intitulat *Ziua morţilor*. „Criminalul", „şantajistul apatrid" putea fi implicat foarte bine, dacă o cereau interesele conjuncturale ale patronului.

Scurtmetrajul, prezentat în Europa sub titlul *Chermeza funebră*, smulgea, din nou, elogiile lui Maurice Bardèche:

> Serbările catolice şi păgîne, copiii mascaţi, craniile din zahăr, căluşeii în formă de schelete, un întreg burlesc macabru îmbinat cu poezia (nu fără intenţii antireligioase!) au ca rezultat o operă de o sumbră

frumuseţe, feroce şi ironică, dar totdeauna străbătută de o nepătrunsă magie...

Noi ştim însă că, în intenţia autorului lor, aceste cadre ale voioasei „sarabande" a scheletelor, ale jocului etern al vieţii cu moartea, trebuiau să încheie poemul mexican, ca o apoteoză. În mîna lui Sinclair şi a lui Lesser, ele deveniseră o simplă bagatelă, un documentar exotic oarecare, pretext de colectare a fondurilor electorale, întreprindere cu care, în cel mai surprinzător mod, năbădăioşii acţionari ai Mexican Picture Trust se împăcau de minune!

Noul atentat împotriva operei lui Eisenstein s-a dovedit, şi el, inutil. Fondurile colectate cu ajutorul *Zilei morţilor* nu l-au putut propulsa pe Sinclair în scaunul de guvernator la care rîvnea! Candidatul impostor fusese înfrînt în alegeri...

În acest timp, la Moscova, prietenii lui Serghei Eisenstein încercau zadarnic să-l mai îmbărbăteze. Cineastul se complăcea, probabil, în durere, simţea acut nevoia compasiunii, smulgea condoleanţe ca părinţii care şi-au pierdut copilul iubit. Era, totuşi, un „tată" atît de tînăr! Abia împlinise 35 de ani şi mai avea în faţă o întreagă existenţă de creator...

E adevărat că nici studioul nu-l ajuta să iasă din criza în care se cufundase. Ulterior, scriitorul Vsevolod Vişnevski l-a acuzat violent pe conducătorul de atunci al cinematografiei sovietice, Boris Şumiaţki, ca purtînd răspunderea pentru tăcerea atît de îndelungată a marelui artist sovietic. Se pare că studioul îi propusese teme nesemnificative, refuzînd în schimb, una după alta, ideile celui care crease *Crucişătorul Potiomkin*.

Răspunzînd apelurilor pentru înflorirea comediei cinematografice sovietice, Eisenstein sugerase, de pildă, un film intitulat *Maxim Maximovici Maximov* (sau *M.M.M.*), al cărui erou (interpretat de Maxim Strauh) trebuia să se dezmeticească în vechea Rusie feudală, în timp ce un grup de boieri în caftane erau propulsaţi, de acolo, în vălmăşagul Moscovei din epoca sovietică. Acest subiect, inspirat de Bulgakov, a fost ecranizat în cele din urmă, cu mult succes, dar abia în anii '70, sub titlul *Ţarul Ivan îşi schimbă profesia*. Lui Şumiaţki

i s-a părut, în 1934, mult prea îndrăzneţ. Un alt proiect nerealizat era o epopee consacrată Moscovei. În vara aceluiaşi an a sosit în URSS, pentru a participa la Congresul scriitorilor sovietici, André Malraux, autorul *Condiţiei umane*. Literatul a discutat îndelung cu Eisenstein proiectul unui film inspirat de romanul care-i adusese celebritatea. Eisenstein a lucrat chiar la un decupaj, stîrnind entuziasmul scriitorului. Din păcate şi acest proiect i-a fost refuzat.

Poate că-şi pierduse încrederea în capacitatea sa creatoare. A sfîrşit prin a se dedica muncii sale de formare a unei noi generaţii de realizatori. Şi totuşi, chiar în această perioadă, filmul mexican continua să-l obsedeze. A încercat să-şi vindece rana „povestind" *¡Que viva México!*, înfăţişîndu-l cît putea mai bine cu ajutorul cuvintelor, astfel încît, măcar aşa, lumea să realizeze deosebirea dintre filmul său şi *Tunete deasupra Mexicului*. Probabil că asta îi mai uşura sentimentul pierderii ireparabile, avea poate senzaţia că ţine cadrele în mîna sa, aşa cum făcuse la *Potiomkin* şi *Octombrie*, că le montează imagine cu imagine, că întîrzie, pe gînduri, întrebîndu-se mereu unde să „taie"...

Dar existenţa unui Eisenstein nu putea fi întreţinută numai din amintiri! O nouă generaţie de cineaşti, plini de talent, se afirma pe ecranele sovietice: Mihail Romm debuta cu *Bulgăre de seu*, un ultim mare film mut, sfidînd epoca sonoră; fraţii Vasiliev urmăreau galopul glorios al lui *Ceapaev*; Serghei Iutkevici realiza *Contraplan*, primul tablou amplu al erei cincinalelor; Kozînţev îşi desfăşura tulburătoarea trilogie a lui *Maxim*, Mark Donskoi o pregătea pe cea a biografiei lui Gorki; Aleksandrov însuşi triumfa, independent, cu comediile sale, iar Tisse, camaradul nedespărţit, nemaiavînd răbdare să-şi aştepte maestrul, colabora cu Aleksandr Dovjenko la realizarea filmului *Aerograd*.

În această înflorire a unor temperamente cinematografice atît de diverse, Eisenstein păstra tăcerea. Firește că situaţia le convenea de minune mediocrităţilor. Viaţa le era mai uşoară, din moment ce nu trebuiau să se măsoare cu un gigant. Adevăraţii oameni de artă, şi nu erau puţini în cinematografia sovietică, îi simţeau însă cu acuitate lipsa. Tăcerea lui nu putea fi numai problema personală a

artistului – tăcerea lui era un gol în istoria cinematografiei care se scria în acei ani furtunoşi.

La congresul lucrărilor din cinematografia sovietică, din 1935, se angajase deschis să se „reaşeze la munca de producţie şi creaţie".

Era oare chiar atît de simplu?...

Chiar lucrînd la aventura evocării pravoslavnicului „sfînt" Aleksandr Nevski, rămînea obsedat de fantomele filmului său mexican.

Pentru că ce altceva este, în *Nevski*, secvenţa cîmpului de luptă pe care rătăcesc femei despletite, dacă nu o revenire a temei „Soldaderei", care-şi căuta şi ea bărbatul printre răzvrătiţii răpuşi ai Mexicului? Capul boierului spînzurat de unul dintre turnurile cetăţii Pskovului lîngă un străvechi basorelief evocă izbitor maniera comparării sculpturilor aztece cu figurile urmaşilor acestora. Grupul celor patru prizonieri din *Nevski* îi sfidează pe invadatori în aceeaşi atitudine ca peonii din „Sandunga", iar momentul în care „călugărul negru" îşi coboară gluga, dezvăluindu-şi chipul macabru aduce izbitor cu cel al smulgerii măştilor din „Ziua morţilor". Şi însăşi obsesia religiei din „Fiesta" reînvie în descrierea funcţiei instigatoare a Bisericii teutone. Calvarului fanaticilor „Fiestei" îi răspunde în *Nevski* binecuvîntarea pe care „călugărul negru" o dă pruncilor înaintea jertfirii în flăcări şi, întocmai ca în „Sandunga", personajele principale ale epopeii cneazului rus se înscriu într-un grafism abstract care le simbolizează sentimentele sau starea de spirit.

Mai mult chiar, după *¡Que viva México!*, *Nevski* este al doilea film în care Eisenstein este obsedat de dramaturgia cadrului, în care, cu alte cuvinte, drama se inserează în însăşi ţesătura plastică a acestuia. Lumina, racursiul, tăietura se subordonează, toate, nu atît prezentării obiectului ca atare, cît mai ales redării sub aspectul său emoţional, întruchipat în momentul respectiv. Această permanenţă obiectivă a compoziţiei este vizibilă încă din primul plan al filmului: cîmpul semănat cu oseminte, cranii acoperite de coifuri sfărîmate, imaginea unei ţări aprig bîntuite de furtuna istoriei...

Într-un articol esenţial pentru autodefinirea sa, Eisenstein scria:

Orice realizare nu este numai (sau poate nu într-atît) rezolvarea problemei practice pe care o ai în faţă, ci, de fiecare dată, şi „lupta cu fantoma", lupta de a te elibera de un fenomen care te-a stîrnit cîndva...

Această „iubire de altădată", acest „fenomen" care l-a tulburat cîndva pe autor pluteşte peste întreaga dezvoltare a lui *Nevski.* „Fantoma" căreia i se împotriveşte Eisenstein, fără prea mult succes, este – firește! – cea a lui *¡Que viva México!*

Rusia veacului al XIII-lea nu are, desigur, nimic de-a face cu piramidele aztece ale Mexicului, altele sînt sarcinile tematice, altul modul de realizare a celor două filme: într-unul apar peonii din *haciendas*, într-altul actori ai marii scene ruse – şi totuşi cele două filme sînt confluente în stil şi viziune, în descoperiri preluate nostalgic, în acelaşi racursi al perspectivei istorice, privită din viziunea prezentului fierbinte. Toate aceste reminiscenţe nu sînt decît semne că Eisenstein nu s-a eliberat încă de trecut, că filmul său pierdut n-a murit, nu s-a stins, că sîngele acestuia mai pulsează, nevăzut, în arterele creaţiei marelui cineast...

„Timp în soare"

În mai 1939, o tînără ziaristă britanică în vizită la Hollywood îi solicita o întrevedere lui Upton Sinclair. Scriitorul, care cultivase întotdeauna relaţii bune cu presa, i-o acordă cu solicitudine. Sinclair era pregătit pentru un interviu cu întrebări standard de tipul „Cum scrieţi?" sau „Ce proiecte de viitor aveţi?". Dar în cabinetul său se pomeni într-o situaţie neaşteptată. Tînăra vizitatoare, care i se recomandase cu numele de Marie Seton, se declară interesată nu de opera sa literară, ci de... filmul mexican al lui Eisenstein! Probabil că în faţa acestui subiect pe care-l evitase ani de zile scriitorul avu reacţia sa obişnuită: se ridică, dînd a înţelege că socoteşte dialogul epuizat. În acest moment însă, interlocutoarea extrase din geantă un argument decisiv, care-l făcu pe amfitrion să se reinstaleze precipitat la masa tratativelor: carnetul de cecuri. Ziarista se metamorfozase, brusc, în om de afaceri!

Upton Sinclair avea de ce să fie tulburat în acel an 1939. Un timp îşi regăsise pacea. Tăcerea lui Eisenstein îi redusese la tăcere şi pe adversarii scriitorului. Campania pentru retrocedarea filmului mexican îşi pierduse, treptat, din vigoare. Înfrîngerile suferite de Eisenstein la Moscova, neputinţa sa de a crea, absenţa stăruitoare de pe generice păreau să justifice comportarea „Trustului filmului mexican". Anul 1939 fusese însă cel al triumfului lui *Aleksandr Nevski*. Din martie, filmul rula, cu un succes fără precedent, pe ecranele americane. Numele lui Eisenstein apărea, din nou, cu litere mari, în fruntea paginilor culturale ale cotidienelor. Fantoma lui *¡Que viva México!* reintra şi în viaţa lui Upton Sinclair.

Acesta avusese grijă să răspîndească zvonul că materialul mexican fusese epuizat de Lesser, că tot ceea ce rămăsese era lipsit de importanţă sau se pierduse. Marie Seton, căreia îi deschisese uşa ca ziaristă, părea însă neobişnuit de bine informată. Era la curent nu numai cu tranzacţia pe care Sinclair tocmai avea de gînd s-o încheie cu un anume Hermann F. Kleinhanz (pentru a folosi arhiva mexicană pentru o serie de filme de călătorie), ci, mai mult chiar, cunoştea structura materialului, lucru care-l neliniştea pe scriitor şi-i ridica un stăruitor semn de întrebare: de unde era atît de informată această Marie Seton, cum de se orienta ea atît de bine în culisele afacerii filmului mexican?

Amănuntul care-i scăpa lui Upton Sinclair era acela că, cinci ani mai înainte, domnişoara Seton descinsese „în pelerinaj" la Moscova, înarmată cu o recomandare ce urma să-i deschidă drumul spre Eisenstein (Maurice Dobb, care-i adresase mesajul, îi era bun prieten). Totuşi, întreprinzătoarei Marie Seton nu i-a fost uşor să stabilească legătura cu reputatul artist. La repetatele solicitări telefonice i se răspundea mereu că cineastul lipseşte din Moscova şi că nu se ştie cînd se va întoarce. A aflat, totuşi, că locuieşte în Cistîie Prudî, o pitorească zonă periferică fără altă legătură cu mijloacele de transport public în afara trenului electric. A riscat însă o aventură! Aproape de un heleşteu, într-un loc care părea sălbatic, a descoperit o casă veche şi nu prea îngrijită. A păşit printr-un coridor îngust, către o uşă luminată de un bec fără abajur. Emoţionată, Marie Seton a bătut la uşă...

La prima bătaie n-a răspuns... – avea să istorisească mai tîrziu. Abia la a doua am auzit un „Da!" scurt. Deschizînd uşa, am pătruns într-o cameră care dădea impresia unei chilii medievale, plină cu o puzderie de obiecte dintre cele mai diferite: miniaturi japoneze, măşti de teatru, sombrerouri uriaşe foarte ornamentate, vase ţărăneşti şi o bogată colecţie de icoane. Camera era pătrată. Două ferestre goale priveau spre stradă. Pereţii erau acoperiţi cu rafturi înţesate de cărţi din podea pînă în tavan. Alte vrafuri de cărţi zăceau pe jos, umplînd tot spaţiul şi nelăsînd, pentru mişcare, decît un loc foarte redus. În mijlocul camerei mai era încă o bibliotecă foarte înaltă. Între ea şi rafturile de pe pereţi se întindea un pat imens, acoperit cu o pătură policromă mexicană...

Şi în această insolită ambianţă vizitatoarea a descoperit un om definitiv înfrînt care-şi plîngea, cu voluptate, filmul abandonat: „Nu mai pot lucra" – i s-a destăinuit, curînd, cineastul, şi tonul său suna de parcă şi-o mărturisea sieşi. „Am 35 de ani, dar mă simt bătrîn! La fel de bine aş putea să mor. Nu mai am pentru ce trăi. Mi-a fost răpit lucrul pe care l-am iubit cel mai mult şi în care am pus tot ce am avut..."[25]

Marie Seton sosise la timp să-i aline gemetele. Era ziaristă – ştia deci să asculte; era femeie – ştia să şi mîngîie! O prietenie caldă avea să-i lege săptămîni şi luni de-a rîndul, pe cînd Eisenstein îi depăna povestea filmului mexican, îşi deshuma arhiva, îi arăta desenele, fotografiile de lucru, corespondenţa cu Sinclair. Pe malul Mării Negre, în zile de neuitat, Eisenstein i-a evocat Tetlapayacul, haciendele, piramidele aztece.

Iar acum, la Los Angeles, înarmată cu carnetul ei de cecuri, triumfa. Era ca în faţa unui vis împlinit. Se declarase gata să achiziţioneze imediat cinci mii de metri, dar îşi asigurase şi pe următorii doi ani opţiunea asupra întregului material restant. În felul acesta, varianta Kleinhanz era înlăturată şi Marie Seton obţinea în schimb privilegiul de a trece în revistă întreg negativul.

Cîteva săptămîni s-a cufundat, pierdută, în tezaurul după care tînjise atît. A trecut prin masa de montaj mii şi mii de duble. Îşi stăvilea efuziunile admirative în faţa nestematelor pe care le descoperea, notînd cu minuţiozitate contabilă conţinutul şi numărul

cadrului. Cîteva zile mai tîrziu, îi expedia lui Eisenstein, la Moscova, lista completă a materialului. Acesta încerca să achiziţioneze şi el, prin Amkino, măcar partea la care ţinea cel mai mult, „Ziua morţilor", dar izbucnirea războiului avea să-i spulbere toate speranţele.

Rămînea, totuşi, proiectul Mariei Seton de a reconstitui, cu mijloacele ei, filmul mexican. Impregnată cum era de impresiile lungii vizite la Moscova, împinsă de admiraţia pe care o nutrea faţă de neconsolatul ei prieten, se credea în stare să ofere publicului o imagine a ceea ce dorise să facă Eisenstein. A rezultat, astfel, filmul *Timp în soare*. Firește că, în comparaţie cu *Tunete deasupra Mexicului*, ediţia lui Marie Seton e un pas înainte, care denotă efortul de a pătrunde în concepţia globală eisensteiniană asupra epopeii mexicane, de a surprinde firul ei conducător.

Timp în soare debutează, astfel, cu o imagine a Mexicului încremenit în eternitate: peisaje de piatră sub cerul parcă împietrit, cu nori imobili. Ritualuri funebre par să purceadă din înseşi izvoarele umanităţii. Piramide misterioase. Reliefuri de piatră, comparate cu profiluri contemporane, sugerează ideea continuităţii de-a lungul mileniilor. O lebădă îşi ciuguleşte graţios penele; o fată cu torsul gol îşi spală pletele. Un flăcău desface hamacul ca pe un evantai. Privirile sale o invocă pe tînără. Umbrele frunzelor joacă pe trupurile goale împietrite în îmbrăţişare...

După această uvertură a eternităţii, intervine tema întîlnirii cu „civilizaţia", cu creştinismul. Călugări cu cranii în mînă şi Crişti în extaz, ruine ale anticelor temple distruse de Inchiziţie peste care conchistadorii au instalat templele noilor idoli, procesiuni religioase, ritualuri, coride. Episodul revoltei peonilor aşa cum l-a descris Eisenstein, cu procesul de fermentare a băuturii din frunze de maguey, cu înverşunate şi sîngeroase lupte de cocoşi, cu tot ceea ce trebuia să pregătească tensiunea dramei ulterioare, se intersectează cu ceremonia religioasă a învierii. Accentele polemice la adresa religiei nu mai sînt eludate, ca la Sol Lesser, ci scoase în evidenţă.

Şi totuşi... Şi totuşi...

În ciuda intenţiilor bune, în ciuda fidelităţii ostentative şi declarate, filmului încă-i mai lipseşte ceva pentru a-l putea reprezenta

pe Eisenstein. Lipseşte Eisenstein! Montajul e corect, excesiv de corect, dar rece, didactic. Frumuseţea planurilor taie – ce-i drept – respiraţia privitorului, dar ele rămîn separate, nu sînt sudate de fiorul cald al emoţiei. Soluţiile personale ale Mariei Seton sînt ineficiente, atunci cînd nu mărturisesc chiar lipsă de gust. Autoarea montajului – pentru că *Timp în soare* este doar un simplu montaj, nu un film eisensteinian – a încercat să lege planurile între ele prin texte din cartea Anitei Brenner care-l inspirase cîndva pe Eisenstein. Fragmentele sînt citite de un crainic excesiv de retoric, peste lectura căruia a fost supraimpresionată o muzică mexicană dulceagă, comercială. *Timp în soare* este un film fără vibraţie. Cu toate intenţiile ei lăudabile, Marie Seton s-a înşelat...

În ciuda eforturilor materiale pe care le-a făcut, n-a izbutit să salveze nici restul negativelor. La capătul celor doi ani pentru care-şi asigurase opţiunea, a devenit clar că nu dispunea de mijloacele necesare recuperării lor. S-a adresat atunci secţiei de film de pe lîngă Muzeul de Artă Modernă din New York, sugerîndu-i să achiziţioneze materialul. Secţia proaspăt creată nu avea încă depozite suficient de mari pentru a păstra negativul nemontat. Astfel încît, la termenul de expirare, Sinclairii au scos din nou „marfa" mexicană pe tejghea. Beneficiarul a fost, de astă dată, compania Bell & Howell, care a folosit-o în realizarea unei serii de scurtmetraje cu scopuri strict didactice. În 1942, cinci dintre ele erau reunite totuşi într-un lungmetraj aruncat pe piaţă sub titlul *Simfonia mexicană*...

Cum se moare de fericire...

În acelaşi an greu de război, 1942, Alma-Ata, pe atunci capitală a RSS Kazahe, oraş cu largi bulevarde înflorite, bogat în parcuri, scăldat în soare, deşi deprins şi cu ierni straşnice, devenise şi „capitala" cinematografiei sovietice, găzduind – cît timp au fost evacuate – studiourile din Moscova şi Leningrad. „Platourile" renumitelor „kino-fabrici" „Mosfilm" şi „Lenfilm", reunite, fuseseră amenajate în sălile casei de cultură orăşeneşti, de la ferestrele căreia

puteau fi contemplate culmile veşnic încărunţite ale munţilor ce străjuiau pitoreasca aşezare.

Sălbaticele bombardamente îl surprinseseră pe Eisenstein la Moscova, unde activitatea studioului continua în ritm intens. Se turnau mici filme utilitare, menite să-i încurajeze pe apărătorii patriei, dar din octombrie, o dată cu apropierea frontului, munca devenise foarte primejdioasă. Aleksandrov îşi aminteşte de o filmare tulburată de o bombă incendiară, neprevăzută de regizori, care căzuse chiar în cîmpul vizual al camerei. În timp ce bomba era înlăturată cu prudenţă şi îngropată sub nisip, filmarea continua! Dar, după cîteva accidente de acest tip, autorităţile au decis evacuarea studiourilor...

Şi iată că aici, în inima Asiei Centrale, într-un moment de răscruce în care destinele secolului se decideau pe întinsele stepe ruseşti, Eisenstein începea o nouă evocare inspirată de istoria medievală. De astă dată nu o epopee, ca în cazul lui *Nevski*, ci o trilogie tragică dedicată uneia dintre cele mai contestate personalităţi ale trecutului Rusiei, ţarul Ivan al IV-lea, supranumit Cel Groaznic. Chiar apărătorii înverşunaţi ai autocraţiei, ideologii ei oficiali emiseseră judecăţi ostile la adresa acestui „maniac al cruzimii lipsite de raţiune", descriind epoca dominaţiei sale ca pe un „capriciu oribil", în timp ce, în mod paradoxal, inamici declaraţi ai ţarismului, precum ideologii democraţiei revoluţionare din secolul al XIX-lea, încercaseră să-l reabiliteze, subliniindu-i opera pozitivă de unificator al statului. Eisenstein dorea să scoată la lumină elementele biografice ale ţarului care-i motivaseră firea „groaznică", să înfăţişeze atmosfera de comploturi, de trădări fără sfîrşit care-i impusese tînărului ţar fermitatea excepţională. Tocmai de aici deriva şi caracterul tragic al eroului, din faptul că, pentru a-şi putea împlini proiectele politice, era constrîns să acţioneze cu cruzime.

> Am studiat cu atenţie cronicile şi studiile istorice, cîntecele şi epopeile populare referitoare la Ivan cel Groaznic. Problema care mi se ridică în faţă este să recreez cinematografic trăsăturile acestui „poet al ideii centralizării statului" din secolul al XVI-lea... – scria Eisenstein încă la 30 aprilie 1941.

Fiindcă, într-adevăr, ideea filmului îl tulbura încă dinaintea războiului. Începuse lucrul la scenariu transcriind scene disparate, fără preocupări de cronologie, aşa cum i-ar fi apărut pe manuscris într-un soi de „dicteu automat". În marginea textului „scriptului", intervenea, însă, din nou, anticiparea compoziţiei cadrelor prin intermediul creionărilor. Eisenstein a descris acest proces al creaţiei în asemenea însemnări de jurnal:

> Vezi dintr-odată desenul unei scene întregi şi, ţîşnind concomitent în faţa aceluiaşi ochi interior, un prim-plan amănunţit. Tocmai cînd, printre siluetele care-ţi defilează în imaginaţie, sesizezi încovoierea caracteristică a spatelui ţarului Ivan în paraclisul său, tocmai atunci trebuie să abandonezi creionul şi să apuci tocul pentru a schiţa dialogul scenei. Iar cerneala încă nici nu s-a uscat cînd creionul va contura din nou o imagine apărută în timpul dialogului...

Şuvoiul desenelor se revarsă în aceste luni şi peticele de hîrtie peste care se eliberează fantezia artistului dovedesc în ce măsură este obsedat de filmul viitor: schiţele sînt aşternute pe spatele unor telegrame, pe resturi de plicuri, pe programe de spectacole, chiar şi pe o invitaţie la Balşoi Teatr. Creatorul e urmărit în permanenţă de lumea pe care o zămisleşte imaginaţia sa secretă, se abandonează mereu universului căutărilor sale, iar desenele, aruncate pe hîrtie cînd nu te aştepţi, nu sînt decît „stenograme ale gîndurilor", viitoare indicaţii de regie.

> Vocile şi intonaţiile diverselor personaje sînt reprezentate prin serii de expresii ale figurilor. Şi astfel, scene întregi prind formă înainte de a îmbrăca veşmintele vorbelor...

Ca şi în *Nevski*, poate chiar într-o măsură şi mai mare, *Ivan cel Groaznic* face vizibil reperul unei transformări în creaţia cineastului, marcat de *¡Que viva México!*: Eisenstein nu mai organizează ritmic secvenţele în ţesătura unei povestiri, ci transmite semnificaţii prin însăşi compoziţia plastică. Personajele sale încetează să mai fie fiinţe vii, devenind încarnarea unor idei. Nikolai Cerkasov îşi aminteşte

că cineastul îşi modela actorii „ca pe nişte figuri de ceară". Modelarea începea încă din momentul schiţării costumelor, în care „actorul descoperea cu uşurinţă concepţia regizorului cu privire la caracterul personajului". Ea continua apoi cu „sculptarea" chipului actorului, cu grima. Tot Cerkasov istoriseşte cum, abia sosit de la Novosibirsk, a fost instalat ore întregi pe scaunul de tortură al machiorului pe care, în cele din urmă, a şi adormit epuizat. Motiv de bucurie pentru regizor, care-şi putea continua netulburat meticuloasele căutări ale măştii ţarului, în vreme ce Goriunov, machiorul studioului, aşternea straturi de plastilină şi bărbi false, recitînd sarcastic fragmente din articolele de odinioară ale lui Eisenstein. Înzestrat cu o memorie bună, Goriunov evoca filipicele publicate de cineast, cîndva, prin revistele „Proletkultului", împotriva bărbilor false, a plastilinei şi perucilor, cărora le opunea „tipajul, tipajul şi încă o dată tipajul!".

I-ar fi putut cita şi alte tirade din repertoriul tinereţii, înverşunatele anateme la adresa „combinaţiilor gestice de istorie mută, a asortimentelor de pînză ornamentală, decoruri pictate, feţe grimate, sfîşieri şi comportări antinaturale...". Ce-ar fi spus tînărul Eisenstein în faţa unor secvenţe din *Ivan cel Groaznic* de inspiraţie evident expresionistă?

Dacă exista, însă, o renegare în estetica cineastului, ea era de natură creatoare. Preluînd elemente din arsenalul expresionismului – pe care-l supusese, cîndva, unei critici nimicitoare –, Eisenstein refuza însă esenţa acestuia, iraţionalul. Dacă distorsiona realitatea, dacă o supunea viziunii sale picturale, dacă le pretindea, tiranic, actorilor maleabilitatea unor păpuşi de ceară, o făcea împins de geniul poeziei şi de o irezistibilă tentaţie către adevăr. Modificarea de limbaj pe care i-o generase contactul cu arta plastică şi arhitectura mexicană atingea, în *Ivan cel Groaznic*, apogeul...

De fapt, Eisenstein nu făcea acum decît să-şi continue desenele, operaţie pe care o aducea pînă şi sub proiectoarele din platou, cînd regizorul nu ezita să le ceară interpreţilor fie şi imposibilul. În scena cu mitropolitul Filip, Cerkasov îşi aminteşte:

> În timp ce îmi rosteam cu înfrigurare monologul, trebuia să mă apropii în fugă, din planul general în prim-plan, la 50 cm de obiectiv, avînd

grijă ca nasul, barba şi ceafa să nu iasă cumva din cadru. În prim-plan, aruncînd priviri scăpărătoare, trebuia să rostesc o frază la auzul căreia să se cutremure nu numai Filip, ci şi spectatorul[26].

Acest mod de a concepe „mizancadrul", precum şi rigorile îngustelor „platouri" improvizate în încăperile Casei de Cultură sporeau incomodităţile muncii actorului şi a întregii echipe în general. Turnarea devenea o permanentă luptă cu imposibilul...

Dar, în cele din urmă, la 16 ianuarie 1945, prima serie apare în lumina ecranelor. Şi lumea descoperă, înmărmurită, că în cea mai cumplită perioadă a războiului, cînd Rusia părea să-şi încordeze ultimele resurse pentru apărare, cînd canonadele erau mai asurzitoare ca oricînd şi spatele frontului se încovoia sub povara lipsurilor şi a foametei, muzele sovietice nu fuseseră reduse la tăcere. Acum, în ajunul victoriei, cinematografele lumii puteau celebra şi triumful unei neîndoielnice capodopere: *Ivan cel Groaznic.*

> Este cel mai mare film istoric creat vreodată... – îi telegrafia entuziasmat Chaplin lui Eisenstein. Atmosfera şi sublimul său întrec tot ce s-a realizat pînă acum în arta cinematografică.

Elogiile curg, de altfel, din toate colţurile lumii, criticii sovietici se întrec în laude şi consensul este încununat de decretul prin care guvernul îi decernează lui Serghei Eisenstein, pentru prima serie a noului său film, Premiul Stalin.

Steaua cineastului pare la zenit. Anii grei ai crizei de creaţie par a fi definitiv depăşiţi, epoca îndoielilor de sine şi a intrigilor – încheiată! Eisenstein poate savura acum revanşa tîrzie pe care i-o oferă destinul. De fapt, de ce neapărat tîrzie? A pierdut, ce-i drept, zece ani din viaţă în rătăciri sterpe şi istovitoare, dar acum trăieşte din plin timpul recuperărilor. Seria a doua a trilogiei sale e deja în faza de montaj, pentru ultima se pregăteşte cu elan... Are doar 47 de ani!

În culmea bucuriei, îşi oferă o sărbătoare intimă, cu prilejul decernării Premiului de Stat. E sfîrşitul lui februarie 1945, în atmosferă

pluteşte presimţirea primăverii Victoriei şi alături îi zîmbesc prietenii: regizori, actori, operatori, dramaturgi – cele mai ilustre nume ale cinematografiei sovietice. În sănătatea lui închină Cerkasov, Aleksandrov, Tisse, Liubov Orlova, Vera Mareţkaia, toţi îi încălzesc sufletul cu zîmbetul lor prietenos şi inima-i bate mai tare, din ce în ce mai tare. E vesel şi plin de vervă. Un vals antrenant îl proiectează în centrul ringului, purtînd-o de talie pe Vera Mareţkaia, frumoasa interpretă a „învăţătoarei din Şatrîi". Actriţa i se abandonează, ameţită, în braţe, iar Eisenstein face faţă cu brio piruetelor, purtat de talazurile melodiei – şi inima-i fericită bate, bate nebuneşte...

Oare se poate muri de fericire, din prea multă fericire?

Poate că aceasta-i întrebarea care l-a străfulgerat, cînd şi-a revenit fără să ştie ce-i cu el, uimit de durerea pustiitoare ce-i sfîşie respiraţia. După explozia de lumină care-l orbise, un timp, chipurile prietenilor prind din nou contur. Pe obraz simte lacrimile Verei, aude agitaţia din jur, vocile celor care strigă după un medic. Se simte vinovat! I-a invitat la o petrecere, le-a făgăduit cîteva ceasuri de bucurie solidară şi, iată – ce situaţie stupidă! – cum a stricat totul... Copleşit de revoltă şi regret, schiţează efortul de a se ridica. „Aşteaptă, am trimis după o ambulanţă" – îi îndrugă careva, şi asta-l exasperează. „Pot să merg, n-am nimic!" – protestează îndărătnic, dar un medic ivit cine ştie de unde îl avertizează arogant şi superior: „Serghei Mihailovici, aţi făcut un infarct. Dacă vă mişcaţi acum, sînteţi mort!...".

Asemenea eroului său, întocmai ca ţarul Ivan care-şi înfrînge neputinţa chiar atunci cînd cei apropiaţi îl cred pierdut, la fel se ridică şi Eisenstein din moarte. Nu are de gînd să-şi facă ieşirea din scenă pe targă! Sprijinit discret de Aleksandrov, părăseşte cu zîmbetul pe buze Casa Cineaştilor. Abia a apucat să trîntească însă portiera în urma sa, că automobilul a şi ţîşnit, în trombă, spre spitalul din incinta Kremlinului...

Cinci săptămîni va rămîne izolat aici, păzit cu străşnicie atît de griji, cît şi de bucurii. „Ferit de orice emoţii!" – sună consemnul

pluteşte presimţirea primăverii Victoriei şi alături îi zîmbesc prietenii: regizori, actori, operatori, dramaturgi – cele mai ilustre nume ale cinematografiei sovietice. În sănătatea lui închină Cerkasov, Aleksandrov, Tisse, Liubov Orlova, Vera Mareţkaia, toţi îi încălzesc sufletul cu zîmbetul lor prietenos şi inima-i bate mai tare, din ce în ce mai tare. E vesel şi plin de vervă. Un vals antrenant îl proiectează în centrul ringului, purtînd-o de talie pe Vera Mareţkaia, frumoasa interpretă a „învăţătoarei din Şatrîi". Actriţa i se abandonează, ameţită, în braţe, iar Eisenstein face faţă cu brio piruetelor, purtat de talazurile melodiei – şi inima-i fericită bate, bate nebuneşte...

Oare se poate muri de fericire, din prea multă fericire?

Poate că aceasta-i întrebarea care l-a străfulgerat, cînd şi-a revenit fără să ştie ce-i cu el, uimit de durerea pustiitoare ce-i sfîşie respiraţia. După explozia de lumină care-l orbise, un timp, chipurile prietenilor prind din nou contur. Pe obraz simte lacrimile Verei, aude agitaţia din jur, vocile celor care strigă după un medic. Se simte vinovat! I-a invitat la o petrecere, le-a făgăduit cîteva ceasuri de bucurie solidară şi, iată – ce situaţie stupidă! – cum a stricat totul... Copleşit de revoltă şi regret, schiţează efortul de a se ridica. „Aşteaptă, am trimis după o ambulanţă" – îi îndrugă careva, şi asta-l exasperează. „Pot să merg, n-am nimic!" – protestează îndărătnic, dar un medic ivit cine ştie de unde îl avertizează arogant şi superior: „Serghei Mihailovici, aţi făcut un infarct. Dacă vă mişcaţi acum, sînteţi mort!...".

Asemenea eroului său, întocmai ca ţarul Ivan care-şi înfrînge neputinţa chiar atunci cînd cei apropiaţi îl cred pierdut, la fel se ridică şi Eisenstein din moarte. Nu are de gînd să-şi facă ieşirea din scenă pe targă! Sprijinit discret de Aleksandrov, părăseşte cu zîmbetul pe buze Casa Cineaştilor. Abia a apucat să trîntească însă portiera în urma sa, că automobilul a şi ţîşnit, în trombă, spre spitalul din incinta Kremlinului...

Cinci săptămîni va rămîne izolat aici, păzit cu străşnicie atît de griji, cît şi de bucurii. „Ferit de orice emoţii!" – sună consemnul

medicilor. Dar cine l-ar putea păzi şi de frică? Zîmbetul ipocrit al doctorilor şi flecăreala optimistă a surorilor nu-l pot tămădui. Fiindcă acum ştie...! În viaţa lui a intervenit un fapt nou, esenţial, precum dangătul unui clopot care tulbură din senin calmul înserării. *E cardiac!* În orice clipă, firul subţire care-l leagă, încă, de lume se poate rupe, de astă dată definitiv. Şi tot ceea ce n-a apucat să facă aşa va rămîne, neîmplinit!...

Sînt momente în care, din nimic, îl copleşeşte spaima. Stă cuibărită şi uitată într-un ungher ceasuri de-a rîndul, uneori zile, şi dintr-odată, în cîte o clipă prielnică de veghe sau de somn, se aruncă asupră-i ca o fiară. Atunci, în acele cumplite eternităţi, cînd valul rece îi îngheaţă fiecare fibră, cînd simte fîlfîind asupră-i aripa neagră, cînd fluidul arterelor încetează parcă, sau dimpotrivă, cînd îşi simte sîngele clocotind nebuneşte la porţile leneşe ale inimii, atunci îşi spune: „Asta e, deci!... Aşa se petrec lucrurile...". Şi apoi spaima trece, inima i-a rezistat, încă o dată se reîntoarce la viaţă... Dar cum? Cufundat în misterioasa mişcare din adîncuri, ba nălucindu-i-se că uită să respire, ba supraveghindu-şi mereu bătăile de ceasornic ale inimii.

Un infirm! Chinuit mereu de umilitoarea frică de frică... Aceasta va fi existenţa lui de acum înainte? Nici un medic, nici un elixir nu-i mai pot fi de folos. În răstimpul fără sfîrşit a meditat mult, şi-a încheiat bilanţul.

> Am trecut prin viaţă în goană! – şi-a notat într-un carnet. Fără să mă uit nici în dreapta, nici în stînga. Atenţia mi-a fost mereu concentrată asupra clipei. De parcă m-aş fi grăbit să ajung undeva. Şi-aş fi dorit să nu întîrzii... Ca şi cum aş fi dorit să ajung undeva... pentru ca imediat să gonesc mai departe...

Ca de la fereastra unui tren îşi contempla din goană, mereu din goană, imaginile copilăriei fugare, elanurile şi succesele ameţitoare ale tinereţii, sfîşietoarele încercări ale maturităţii. „Şi dintr-o dată – adaugă el – mă simt cutremurat de o îngrozitoare revelaţie: totul, totul mi-a alunecat printre degete..." Şi, cu neputincioasă revoltă, îşi aruncă reproşul: „N-am ştiut să apuc... N-am ştiut să păstrez...".

Abia în toiul verii, în iulie, se poate întoarce la Moscova. Inima sa, care a suportat atît de greu bucuriile, trebuie să facă faţă, de astă dată, unui neaşteptat impas. Căci capricioasa roată a norocului s-a întors din nou împotrivă-i şi nu pare dispusă să-l cruţe. Deşi prima parte a tripticului *Ivan cel Groaznic* a fost unanim recunoscută şi preţuită ca o capodoperă, a doua îi este energic contestată ca fiind excesiv de sumbră. Dar nici epoca în care se petrec evenimentele nu-i mai puţin sumbră! – se apără zadarnic Eisenstein.

O amintise chiar în prologul filmului său:

E secolul cînd în Europa domneau
Carol al V-lea şi Filip al II-lea,
Ecaterina de Medici şi Ducele de Alba,
Henric al VIII-lea şi sîngeroasa Marie.
Era vremea Inchiziţiei
Şi a nopţii sfîntului Bartolomeu...

Nu, nu caracterul crepuscular îi sperie pe criticii filmului – unii dintre ei prieteni fideli ai realizatorului –, ci cu totul altceva. Mihail Romm o va mărturisi mulţi ani mai tîrziu, în memoriile sale publicate în 1980:

> Abia fusese terminată a doua serie, şi un grup de regizori din care făceam parte a fost convocat la Minister. Ni s-a spus: „Priviţi filmul lui Eisenstein. S-ar putea sfîrşi rău. Ajutaţi-ne să vedem mai clar...”. Şi noi am văzut filmul şi am simţit cu toţii aceeaşi surdă, nemărturisită angoasă în faţa unor aluzii înspăimîntătoare. Iar Eisenstein afişa o atitudine de insolentă voioşie: „Ei, ce nu merge? Spuneţi-mi la ce vă gîndiţi?”. Dar cine ar fi putut să-i spună deschis că Ivan ne apărea ca o aluzie directă la Stalin, Maliuta Şkuratov * – la Beria, iar opricinicii, la acoliţii acestuia...[27]

Căutînd, totuşi, un mijloc de a ieşi din încurcătură fără a rosti inexprimabilul adevăr, Ministerul şi direcţia studioului „Mosfilm” au contestat a doua serie a lui *Ivan cel Groaznic* ca... „demoralizantă”.

---

* Conducătorul gărzii lui Ivan cel Groaznic, „braţul său de fier”.

Părînd a nu fi conştient nici de situaţia reală şi nici de propria stare de sănătate, Eisenstein pornea din nou la atac, fără a se cruţa. În definitiv – îşi spunea cu umor macabru –, conform indicaţiilor medicale el era mort din clipa în care „îşi mişcase" infarctul. Tot ce-i mai rămăsese de trăit nu era decît un „post-scriptum", ultime rînduri adăugate vieţii sale. De ce s-ar mai teme de necazuri?...

De astă dată, director al studioului era Grigori Aleksandrov, discipolul său de odinioară. El este cel care acum revendică îndîrjit o variantă revăzută. Surprins de întorsătură, Eisenstein ripostează (după mărturia lui Aleksandrov însuşi): „A venit timpul ca bobocii să ducă raţele la păscut?". Aşa o fi, numai că „bobocii" nu se lasă, au răspunderea şi temerile lor, şi în numele acestora nu cedează. În acest impas, conflictul e transferat instanţelor superioare. Cineastul pretinde ca filmul contestat să fie vizionat de guvernul sovietic, care cu numai cîteva luni în urmă îi acordase cea mai înaltă distincţie posibilă. I.V. Stalin însuşi, care – cum ne confirmă în memoriile sale Aleksandrov – „urmărea cu mare interes munca lui Eisenstein", răspunde rugăminţii artistului, exprimîndu-şi opinia că „a doua parte poate dăuna succesului trilogiei". Stalin îi invită pe Eisenstein şi pe Cerkasov – interpretul lui Ivan – la o întrevedere, discută cu ei despre caracterul eroului, despre faptele şi condiţiile istorice în care acesta a acţionat. La 4 septembrie 1946 se va da publicităţii *Hotărîrea Comitetului Central al Partidului Comunist al URSS cu privire la cinematografie şi teatru*, în care cineastul va fi aspru criticat pentru „ignoranţă în reprezentarea faptelor istorice, arătînd armata progresistă a opricinicilor ca pe o bandă degenerată de tipul Ku Klux Klan-ului american şi pe Ivan cel Groaznic, om de o mare forţă a voinţei şi fermitate de caracter, ca pe o fiinţă slabă şi şovăitoare, un soi de Hamlet...". Dar ceea ce nu spune *Hotărîrea* este că Eisenstein a izbutit – în întrevederea amintită – să smulgă conducerii partidului o concesie importantă: să i se creeze, totuşi, posibilitatea de a-şi termina filmul, pentru ca seria a doua să poată fi judecată în contextul întregii trilogii...

Acum se pregăteşte să se întoarcă la lucru. În mai 1947 îi şi adresa lui Sadoul un mesaj plin de optimism: „Sănătatea mea încă

şubredă mă împiedică să-mi încep munca la a treia parte a lui *Ivan*. Din fericire, toate celelalte dificultăţi s-au risipit şi sper ca vara aceasta să mă găsească pe platou...". Dar Eisenstein e mai bolnav decît îşi închipuie. „Post-scriptumul" pe care-l trăieşte nu-i dă posibilitatea unei respiraţii adînci, organismul îi este epuizat, nici vorbă n-ar mai putea fi de efortul pe care i-l cere realizarea unui nou film. Pare că nimic nu-i mai poate spulbera tristeţea. Nici măcar darul de preţ pe care, la finele anului 1946, i-l făcuse Ministerul Culturii, procurîndu-i, în sfîrşit, bobinele montajelor *Tunete deasupra Mexicului* şi *Timp în soare*. Însufleţiţi de cele mai bune intenţii, fără să-şi dea seama, oamenii Ministerului au dat o nouă lovitură inimii cineastului. „Ceea ce au făcut montorii e sfîşietor!" – îi va scrie, două luni mai tîrziu, lui Armand Panigel. Un geamăt identic răsună şi într-o scrisoare către Sadoul: „Montajul lor e mai mult decît dezolant...". Şi în altă parte: „Racordurile lipsite de noimă, precum şi dispersarea materialului au distrus întregul, concepţia unitară. Munca noastră a fost călcată în picioare...".

Imaginea Mexicului, care l-a însoţit mereu, durerea impresiilor acumulate acolo încă mai răsunau în descărcări surde sub forma unor desene transcrise grăbit, în 1944, în iureşul muncii pentru terminarea primei serii a lui *Ivan*... Ce asociaţie misterioasă de idei îi va fi proiectat din memorie, tocmai atunci, portretul unui mic vînzător de ziare din Mexico City, conturul unui lopătar din Xochimilco sau acel „Major del Mundi", tînăr mexican purtînd pe umeri un şal înflorat, în vreme ce, undeva, în profunzime, o fată a încremenit cu mîna frîntă, într-o poziţie hieratică, asemenea unui ornament de pe un vas antic. Dar chiar în vara anului 1946, în plin „Post-scriptum", abia revenit de la sanatoriu şi proiectat în bătălia pentru salvarea seriei a doua, stăruitoarele icoane mexicane continuă să-l asalteze. Contururi negre, fugare, apar frînte pe cîmpul alb al hîrtiei. Uneori culorile vii ale Mexicului sînt redate prin combinaţii bicolore.

„N-am ştiut să apuc, n-am ştiut să păstrez..." – se mustra descurajat, chiar în vremea în care, redus la imobilitate, subconştientul îi proiecta mereu, în exterior, cu inegalabilă vigoare plastică, frînturi din ceea ce „păstrase".

Există oameni născuţi pentru „a apuca". Lipsiţi de alte calităţi în afara unei abilităţi şi a lăcomiei ieşite din comun, ei sînt „oamenii momentului", cei care „apucă şi păstrează", rătăciţi, apoi, în cenuşiul uitării necruţătoare. Dar pe lîngă aceşti *consumatori*, mai apar, din fericire, ca nişte „rataţi" providenţiali, *creatorii*. Ei nu capitalizează, ci iscă, generoşi, din preaplinul inimii lor, frumosul – şi-l aruncă cu gesturi largi, generoase, de semănători în brazdele viitorului.

Eisenstein a fost unul dintre aceştia...

Triumful asupra clipei

Iarna anului 1948 trecea cumplit de greu peste Eisenstein...

La începutul lui februarie, răspunzînd solicitării prietenului său Lev Kuleşov, lucra la prefaţa celei de-a doua ediţii a cărţii acestuia *Principiile regiei cinematografice*. Tema – filmul în culori – părea să-l captiveze tocmai pe el, cel care la începutul deceniului cinci se pronunţa sarcastic împotriva „încondeierii" cinematografului. Să fi fost Eisenstein cel care pe atunci decreta autoritar: „Nu trebuie ca sobrietatea plastică a ecranului să cedeze locul... oului de paşti. Nu trebuie ca cinematograful să ne ofere cărţi poştale ilustrate!"?

Devenise mai nuanţat, mai înţelept şi în această privinţă, probabil îmbogăţit de experienţa finalului celei de-a doua serii a lui *Ivan*. Culoarea s-a ivit în viaţa lui Eisenstein din întîmplare. Mai avea de turnat doar secvenţa procesiunii opricinicilor, cu care întîrziase din cauza bolii compozitorului Prokofiev. În timp ce aştepta resemnat partitura, i-au fost aduse, pradă de război, cîteva bobine de negativ color capturate la Berlin. Şi dintr-odată, trecînd în revistă unele dintre probe, a înţeles că tocmai de culoare avea nevoie – a văzut-o participînd la explozia aurie a dansului sumbrilor slujitori ai lui *Ivan* şi apoi, la sfîrşitul petrecerii, topindu-se imperceptibil înapoi în negru şi alb, tonul tragic al morţii cneazului Vladimir, ucis de mîna celui trimis de mama acestuia să-l asasineze pe ţar. Culoarea devenea un mijloc de pătrundere în universul interior al eroilor...

Încovoiat deasupra hîrtiei, captivat de retrospecţia secvenţei pe care publicul nici n-o cunoştea, scria grăbit:

În domeniul mijloacelor de expresie ale cinematografului există un punct de vedere aberant, după părerea mea, dar încă larg răspîndit, conform căruia muzica de film e bună dacă nu-i auzită, imaginea, dacă nu reţine atenţia şi regia, dacă nu se face remarcată! Cît despre culoare, principiul s-ar putea formula astfel: un bun film în culori este cel în care culoarea este imperceptibilă.

Acest punct de vedere îmi pare ridicarea neputinţei la rangul de principiu, neputinţa de a stăpîni ansamblul mijloacelor de expresie care să contribuie la crearea unei opere cinematografice organic unitare. [...] Dimpotrivă, creatorul care a ştiut să smulgă fiecărui domeniu toate posibilităţile latente trebuie să ştie să asigure şi culorii locul care-i revine în ansamblul filmului. Şi cînd folosesc cuvîntul *ansamblu* mă gîndesc la sensul care-i este atribuit, de exemplu, în domeniul baletului, unde fiecare dansator dă un maxim individual echilibrat prin orchestrarea tuturor acestor performanţe individuale într-un ansamblu. Şi nu întîmplător folosesc termenul *orchestrare*...[28]

Cîteva zile mai tîrziu, la 9 februarie 1948, îşi privea, pe gînduri, manuscrisul. Aici, în locul în care dorise să scrie *orchestrare*, mîna i se împleticise brusc, iar peniţa pornise să înscrie un straniu zig-zag. Dintr-odată simţise că mîna nu-l mai ascultă, inima începuse una dintre zbaterile ei nebune, de parcă dorea să-i iasă din cuibul pieptului şi s-o ia razna prin lume. O lumină orbitoare îi arsese din nou pupilele, sub pleoapele contractate. Era lumina groazei!... Acum îşi privea manuscrisul cu senzaţia stranie că moartea însăşi îi urmărea, peste umăr, firul gîndului. Apucă creionul roşu şi înconjură, zîmbind dureros, urma distorsionată din mijlocul paginii – apoi scrise alături: *graficul bolii mele*...

După o clipă, se apucă din nou să lucreze asupra manuscrisului în care dorea să combată defetismul unor persoane înclinate să-şi disimuleze neputinţa în spatele lozincilor, şi mediocritatea îndărătul unor opere care „nu bat la ochi". Nu! Eisenstein ştia acum că, întocmai ca muzica, culorile trebuie să constituie în film un factor dramatic şi dramaturgie. Întocmai ca muzica, la locul ei în măsura în care este necesară, culoarea trebuie să se găsească numai acolo unde are de sugerat ceea ce numai ea poate spune în momentul dat al desfăşurării acţiunii.

E drept că muzica are şi pauze în coloana sonoră a unui film, în vreme ce culoarea trebuie să fie o permanenţă a imaginii; dar cîtă vreme situaţia nu cere participarea dramatică a culorii, ea trebuie să-şi ascundă forţa, să nu „sară în ochi". În prim-plan să fie adusă...

Tremurul degetelor îl făcu să abandoneze tocul. Ca în atîtea rînduri cînd dorea să-şi bucure şi să-şi odihnească privirea, şi-o îndreptă spre acea *serape* care-i acoperea patul, cuvertura mexicană care-l încîntase prima oară cu policromia ei... unde?... Era la Tehuantepec sau la Oaxaca?... Nu mai ştia. Retrăia proaspăt doar senzaţia veselă a primei întîlniri. Meşterii mexicani ştiau să dozeze culoarea, s-o facă să capteze privirile, îi stăpîneau elocvenţa. Aşa şi-ar fi dorit şi filmul mexican – pestriţ poate, dar armonios, contrastant şi echilibrat ca o *serape*, adevărat simbol al Mexicului. „Am luat alăturarea independentă a culorilor sale violente ca motiv pentru construcţia filmului nostru..." – îi scrisese atunci lui Sinclair. Să fi avut acolo posibilităţile tehnicolorului, ce-ar fi putut realiza, alături de Tisse, în acea „tapiserie" mexicană!... Doar o clipă se mai lăsă dus de vis. Îşi aminti că, trăită şi în culori, aventura sa mexicană n-ar fi avut un deznodămînt mai puţin amar...

Cineva suna la uşă. Era Aleksandrov. Îl privea lung, cu o îngrijorare pe care nu şi-o putea ascunde. Avea filmare de noapte la studio... era grăbit! Se oprise totuşi să vadă cum i se mai simţea prietenul. „Binişor!" – îi răspunse acesta şi-i întinse, mîndru, cu mîna-i tremurîndă, pagina din manuscrisul la care lucra. Nu atît de slăbit totuşi încît să nu-şi poată continua munca...

În timp ce-şi conducea oaspetele spre uşă, a privit cadranul ceasului. Trecuse de opt seara. S-a străduit să se concentreze, din nou, asupra problemelor ridicate de cromatica filmului. Undeva, în vizuina din adîncuri, simţea veghea fiarei, senzaţia de ameninţare de care căuta să se descotorosească. Şi-a îndreptat atenţia asupra curcubeului cuverturii mexicane. E o ştiinţă asta, cea a acordurilor policrome. Artizanii indieni o stăpîneau intuitiv, însă artistul modern are datoria s-o descifreze conştient, ca pe o algebră. Rezonanţa cromatică, crescendoul trecerilor de la un obiect la altul, delicatele

raporturi ale compoziţiei coloristice îl captivau, reînsufleţindu-i patima cu care lucrase la finalul colorat al lui *Ivan cel Groaznic*, a doua serie.

Poate că şi pe a treia ar fi realizat-o în culori – de la o vreme se gîndea tot mai insistent la o asemenea variantă. Dar va mai fi în stare vreodată să se întoarcă la munca de platou? Şi totuşi numai trilogia ar fi putut elibera a doua serie din „captivitate", din condiţia ei de „ostatic" al puterii. Trilogia se cerea neapărat încheiată! Această neputinţă de a-şi salva propriul film îi provoca o suferinţă acută, fizică. Nici nu mai ştia dacă boala era cea care-i sfîşia inima sau pur şi simplu amarul...

Sunetul strident al soneriei telefonului îl smulse din reverie. Era tot Aleksandrov! Dorea să ştie cum se mai simte. Eisenstein zîmbi involuntar, înduioşat de grija pe care i-o purta camaradul. Doar abia se despărţiseră! Cum?... Era trecut de miezul nopţii! Doamne, cum mai curge timpul! Ca viaţa... Cum se mai simte? Binişor! Avea, ce-i drept, nişte dificultăţi de respiraţie. Absorbit de muncă, nici nu le sesizase pînă atunci. Doar acum, cînd i se atrăsese atenţia, le simţea. Parcă uita, din cînd în cînd, să mai respire. Îl chinuia de mult – abia acum îşi dădea seama – o apăsare în coşul pieptului. Dar se va întinde imediat... numai să încheie pagina şi se va dărui odihnei...

Cu degete tremurînde, a lăsat receptorul în furcă şi s-a aplecat din nou asupra hîrtiei. Pînă acum îşi menţinuse demonstraţia la nivel strict plastic. Greul venea abia odată cu momentul delicat în care mişcarea cromatică nu mai e o simplă revărsare de culori, ci dobîndeşte, ar trebui să dobîndească un sens figurat, să-şi asume sarcina nuanţărilor emoţionale.

În faţă, romburile viu colorate ale *serape*-ului mexican se revărsau peste tonurile stinse ale serbării opricinicilor. Încordîndu-şi degetele, Eisenstein scrise:

> Din punct de vedere metodologic, cel mai bine ar fi să demonstrez acest principiu printr-un exemplu concret...
> Iată de ce voi expune, pe scurt, principiile pe baza cărora am construit episodul în culori din filmul *Ivan cel Groaznic*...

Mîna îi alunecă în josul paginii. „Graficul”... Din nou „graficul”! Şi din nou disperarea că nu se poate întoarce la *Ivan* cel abandonat pe platouri. Respira greu sub apăsarea strivitoare a „umbrei” care-i urmărea scrisul de după umărul stîng. Principalul era să-şi păstreze calmul! Se ridică anevoie de pe scaun şi, cu privirile înceţoşate, se îndreptă spre pajiştea de culori a cuverturii mexicane. Se lăsă greoi pe canapea, simţind pe sub pleoape jerbe multicolore care-i ardeau retina. Poftim! Acum îi mai ţiuiau şi urechile!... Nu! Era soneria de la intrare chemînd insistent, stăruitor. „Dacă te ridici, eşti mort!” – îi răsună în memorie vocea agasantă, guturală, a medicului atotştiutor. Dar cineva îl chema să-i deschidă... „Dacă te ridici...”

Sprijinindu-se în braţul drept, învingîndu-şi durerea sfîşietoare, Eisenstein se îndreptă şovăitor spre uşă. Jerbele de culori îi explodau în faţa ochilor, orbindu-l. Undeva sus, din ce în ce mai palid, sticleau ca prin ceaţă romburile cuverturii mexicane...

Actorul Maxim Strauh, vechi prieten şi vecin de apartament al cineastului, ezitase o vreme cu privirile la ceas. Abia trecuse de miezul nopţii. De obicei Eisenstein mai era treaz la ora asta. Dar poate că adormise! Doar n-avea să forţeze uşa... şi – cine mai ştie? – să-l sperie! A plecat...

Trupul neînsufleţit avea să fie descoperit abia dimineaţă, de către Aleksandrov. Era cu o mînă întinsă spre uşă, cu cealaltă tîra, în înverşunarea de a-l păstra, un colţ din *serape*-ul pe care îl cumpăraseră împreună de la tîrgul din Oaxaca.

„N-am ştiut să apuc, n-am ştiut să păstrez...”

Eisenstein ducea cu el, în nefiinţă, expunerea principiilor constitutive ale episodului colorat al lui *Ivan*, aşa cum păstra întreaga ultimă parte a tripticului, aşa cum pleca împovărat şi de secretul frescei sale mexicane. Împotriva voinţei, le ducea cu sine! Nu dorise nimic mai arzător în viaţă decît să le lase celor care vor veni, posterităţii. Destinul îi fusese însă potrivnic!

Şi zăcea acum, întins pe duşumea, sub privirile neputincioase ale celor care clamau mut, eternul, inutilul bocet al lui „Prea tîrziu!”. De fapt, „prea devreme!”.

Abia împlinise cincizeci de ani!

Cum se destăinuia jurnalului său? „Am trecut prin viaţă în goană! Fără să mă uit nici în dreapta, nici în stînga... De parcă m-aş fi grăbit să ajung undeva...”

Grăbit rămăsese şi în moarte!

Doar în posteritate pătrundea calm, sigur de sine, triumfînd statornic asupra clipei.

Post-scriptum

Trei decenii după dispariţia lui Eisenstein, secţia de film a Muzeului de Artă Modernă din New York, care preluase de la familia Sinclair resturile materialului filmat în Mexic, a transmis acest nepreţuit tezaur arhivistic Gosfilmfondului (arhivelor cinematografice sovietice). Seria a doua a lui *Ivan* cutreiera de mult ecranele lumii; doar filmul mexican continua să rămînă o legendă. Mai mult de patruzeci de ani le-au trebuit cutiilor încărcate de Aleksandrov în cargoul newyorkez să ajungă, în sfîrşit, la destinaţie...

În asemenea clipe se rosteşte consolator: „Mai bine mai tîrziu decît niciodată!”. Într-adevăr, mai bine?

Dintre membrii echipei lui *¡Que viva México!* nu se mai afla în viaţă, în 1978, decît Grigori Aleksandrov – care, practic, după patru decenii de creaţie independentă, revelase un temperament artistic cu totul diferit de cel al maestrului său. Autorul strălucitelor comedii *Volga-Volga* şi *Băieţii veseli* a început să depene emoţionat peticele de imagine din cutiile sigilate. Erau, cu totul, 70.000 de metri. Numai o simplă prefirare a imensului material necesita două zile şi două nopţi de neîntreruptă proiecţie. Din acest material puteau fi selecţionate, firește, dublele cele mai reuşite (deşi „reuşita” este o noţiune relativă în contextul intenţiilor rămase necunoscute ale cineastului), dar dificultatea de neînvins rămînea cea a montajului, a conexiunilor, a racordurilor, a tempourilor – elemente

legate intim de personalitatea creatoare a lui Eisenstein. Se mai ridica apoi şi obstacolul insurmontabil al „concepţiei unitare": ce era de făcut cu „Soldadera" şi „Milagro", episoade pe care echipa nu apucase să le filmeze?

Jay Leyda, unul dintre cei care se proclamau discipoli ai lui Eisenstein, lipise una de alta dublele unor planuri din *¡Que viva México!*, pretinzînd că încearcă să urmărească astfel curenţii gîndirii artistice a maestrului său. Dar aceasta nu era o soluţie decît pentru un film didactic, cel mult pentru o experienţă de istoriograf, şi ea cu rezultate îndoielnice, nicidecum pentru tentativa de a repune în circulaţie o operă considerată pînă atunci iremediabil pierdută.

Asistat de regizorul Nikita Orlov, Grigori Aleksandrov a încercat în 1979 un cu totul alt drum pentru a reînvia filmul mexican, tentativă nu lipsită de o anumită tensiune a disperării. Aleksandrov a decis să reconstituie filmul din trei unghiuri diferite: două treimi din acesta (circa 70 de minute) constituiau o montare a materialului original pe cît se putea mai fidelă intenţiilor autorului; 300 de metri (circa zece minute de proiecţie) erau alcătuiţi din filmări noi realizate sub supravegherea directă a lui Aleksandrov, pentru episoadele abandonate în 1931; iar ultimele douăzeci de minute, înfăţişînd reproduceri şi diverse obiecte de artă, fresce şi fotografii de lucru din arhivă, aveau să constituie fundalul muzeografic pe care, printr-o suită de fragmente din opera memorialistică a lui Eisenstein, avea să fie evocată tragedia filmului mexican.

Dar, prezentîndu-şi filmul, Aleksandrov însuşi ţinea să adauge:

> E greu de spus azi cum l-ar fi montat maestrul nostru. Mi-am propus doar să arăt ceea ce am filmat, să povestim despre ceea ce n-am apucat să filmăm. Cu alte cuvinte, nu filmul l-am reconstituit – operaţie imposibilă în absenţa autorului său! –, ci doar intenţia acestuia...

Sub titlul *¡Que viva México!*, montajul rezultat a fost prezentat la cea de-a IX-a ediţie, din 1979, a Festivalului Cinematografic Internaţional de la Moscova. După vizionarea peliculei, juriul festivalului

s-a adresat Comitetului de organizare al manifestării cu rugămintea să îngăduie o modificare a regulamentului, creînd posibilitatea decernării unui premiu de onoare autorilor acestei unice – în lume – „Intenţii" artistice.

Apoi, peste povestea celui mai zbuciumat „opus" din istoria cinematografiei, s-a lăsat – precum o lespede – liniştea...

În această cumplită tăcere punem punct şi istoriei noastre în capodopere.

s-a adresat Comitetului de organizare al manifestării cu rugămintea să îngăduie o modificare a regulamentului, creînd posibilitatea decernării unui premiu de onoare autorilor acestei unice – în lume – „Intenţii" artistice.

Apoi, peste povestea celui mai zbuciumat „opus" din istoria cinematografiei, s-a lăsat – precum o lespede – liniştea...

În această cumplită tăcere punem punct şi istoriei noastre în capodopere.

Note bibliografice

I. Cetățeanul Kane

1. *American Cinematographer*, aprilie 1975.
2. Richard France, *The Theatre of Orson Welles*, Bucknell University Press, Londra 1977.
3. John Houseman, *Run-Through: A Memoir*, Simon & Schuster, New York, 1972.
4. Richard France, *op. cit.*
5. *Ibidem.*
6. *Viața românească*, Bucureşti, 1940.
7. Roy A. Fowler, *Orson Welles*, Pendulum, Londra, 1946.
8. Maurice Bessy, *Orson Welles*, Seghers, Paris 1963.
9. John Houseman, *op. cit.*
10. În *Sight & Sound*, vol. 41, nr. 2, 1972.
11. *Realitatea ilustrată*, 27 ianuarie 1937.
12. Roy A. Fowler, *op. cit.*
13. Marion Davies, *The Times We Had*, ed. a II-a, Knopf, New York, 1985, în „Foreword" de Orson Welles.
14. John Dos Passos, *SUA*, trad. de Radu Lupan, EPLU, Bucureşti, 1968.
15. Charles Chaplin, *Povestea vieţii mele*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1973.
16. *Decision*, New York, ianuarie 1941.
17. André Bazin, *Orson Welles*, Chavanne, Paris, 1950.
18. Charles Chaplin, *op. cit.*

19. Maurice Bessy, *op. cit.*
20. Pauline Kael, *The Citizen Kane Book*, Brown & Comp., Boston, 1971.
21. Frank Capra, *Positif*, Paris, februarie 1971.
22. În *Sight & Sound*, nr. cit.
23. Ronald Gottesman, *Focus on Citizen Kane*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1971.
24. În *Sight & Sound*, nr. cit.
25. Charles Chaplin, *op. cit.*
26. Marion Davies, *op. cit.*
27. Charles Chaplin, *op. cit.*
28. Marion Davies, *op.cit.*, p. 197.
29. *Cf.* Peter Noble, *The Faboulous Orson Welles*, Hutchinson, Londra, 1956.
30. *Time*, 17 martie 1971.
31. *Apprentice Cinema*, New York, 1960.
32. André Bazin, *op. cit.*
33. Marion Davies, *op. cit.*

II. Speranța

1. André Rousseau, în *Le Figaro*, 1 ianuarie 1938.
2. *Les Nouvelles littéraires*, 1 ianuarie 1938.
3. *Ibidem*, 8 ianuarie 1938.
4. Henry de Montherlant, *Carnets 1930-1944*, Gallimard, Paris, 1957.
5. În *L'Action française*, 6 ianuarie 1938.
6. André Malraux, *Antimémoirs*, vol. 1, Gallimard, Paris, 1967.
7. *Idem*, *Calea regală*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971, p. 36.
8. *Ibidem*, p. XXX.
9. Clara Malraux, *Nos vingt ans et nous*, Grasset, Paris, 1966, pp. 111-112.
10. André Malraux, *Calea regală*, ed. cit., p. 55.
11. Citat de Robert Payne, *A portrait of André Malraux*, Buchet-Castel, Paris, 1970, p. 72.

12. André Malraux, *Cuceritorii*, ed. cit., pp. 43-45.
13. În *Les Nouvelles littéraires*, 16 august 1928.
14. André Malraux, *Calea regală*, ed. cit., p. 189.
15. *Ibidem.*
16. Robert Payne, ed. cit., p. 89.
17. André Malraux, introducere la *SOS Indochine*, Gallimard, Paris, 1935, p. 228.
18. Clara Malraux, *Les combats et les jeux*, Grasset, Paris, 1969.
19. În Robert Payne, ed. cit., p. 98.
20. *Cf.* A. Vandemyans, *La Jeuneusse littéraire d'André Malraux*, Pauvert, Paris, 1964, p. 24.
21. Citat de Jean Lacouture, *Malraux, une vie dans le siècle*, Seuil, Paris, 1973, pp 95-96.
22. François Mauriac, *Journal*, Grasset, Paris, 1937, vol. 3, p. 92.
23. André Malraux, *D'une jeuneusse européene*, Grasset, Paris, 1927, p. 142.
24. Ilia Ehrenburg, *op. cit.*, p. 64.
25. Citat de Paul Gaillard, în *Malraux*, Bordas, Paris, 1970, p. 94.
26. Saşa Pană, *Născut în 02*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 533.
27. *Gazeta românească*, 28 martie 1936.
28. Valter Roman, *Evocări*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980, pp. 40-41.
29. *Ibidem*, p. 46.
30. Hidalgo de Cisneros, *Virage sur aile*, EFR, Paris, 1965, p. 316.
31. Ilia Ehrenburg, *op. cit.*, p. 223.
32. Robert Payne, *op. cit.*, p. 223.
33. André Malraux, *La tentation de l'Occident*, Grasset, Paris, 1926.
34. *Idem*, *Condiţia umană*, Editura Minerva, Bucureşti, vol. 2, 1972, p. 149.
35. Robert Grelier, *Joris Ivens*, EFR, Paris, 1965, p. 48.
36. O versiune prescurtată a *Schiţei unei psihologii a cinematografului* poate fi consultată de cititorul român în *A şaptea artă (Scrieri despre arta filmului)*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1966, pp. 143-154.

37. Denis Marion, *André Malraux*, Seghers, Paris, 1970, p. 13.
38. Ilia Ehrenburg, *op. cit.*, pp. 275-276.
39. Suzanne Chantal, *Le Cinémonde*, ed. cit., p. 324.
40. Max Aub, „Mărturii", în *André Malraux*, Seghers, Paris, p. 135.
41. Roger Garaudy, *Une littérature des fossoyeurs*, Editions Sociales, Paris, 1947.
42. Suzanne Chantal, *Le cœur battant*, Grasset, Paris, 1975.
43. Denis Marion, *André Malraux*, coll. „Cinema d'aujourdhui", Seghers, Paris, 1970, p. 142.
44. *Ibidem*, pp. 98-118.
45. Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, vol. 4: *Les années trente*, Edition Universitaire, Paris, 1980, p. 699.
46. Denis Marion, *op. cit.*, p. 42.
47. Parafrază după relatarea lui Denis Marion, în *op. cit.*, pp. 76-77.
48. André Malraux, *Speranța*, ed. cit., vol. 2, pp. 258-260.
49. Modest Morariu, *Între relativ și absolut*, Ed. Meridiane.
50. Suzanne Chantal, *Le cœur battant*, ed. cit., p. 335.
51. S.M. Eisenștein, „Montaj 1938", în *Iskustvo Kino*, nr. 1, ianuarie 1939, p. 39.
52. Jean Lacouture, ed. cit.
53. Roger Stéphane, *Chaque homme est liée au monde*, Sagittaire, Paris, 1976, p. 72.
54. Jean Lacouture, *op. cit.*, p. 271.
55. André Malraux, *Les noyers de l'Altenburg*, Gallimard, Paris, 1972, p. 49.
56. Jean Lacouture, ed. cit., pp. 80-82.
57. Bergeret și Herman Grégoire, *Messages personnels*, Bière, Bordeaux, 1945, p. 43.
58. André Malraux, *Antimémoirs*, ed. cit., p. 223.
59. *Ibidem*, p. 228.
60. *Ibidem*, p. 258.
61. Carlos Baker, *Hemingway, histoire d'une vie*, vol. 2, p. 283.
62. Jean Lacouture, *op. cit.*, p. 298.
63. *La France au combat*, 7 iunie 1945.
64. *Le Canard enchaîne*, 28 iunie 1945.

65. În *Les Nouvelles littéraires*, 21 iunie 1945.
66. În *Le Monde*, 30 iunie 1945.
67. În *Le Spectateur*, 27 iunie 1945.
68. În *Combat Magazine*, 7 iunie 1945.
69. În *La Bataille*, 3 mai 1945.
70. În *Terre des hommes*, 1 decembrie 1946.
71. În *Clartée*, 29 octombrie 1945.
72. În *Les Lettres françaises*, 18 august 1945.
73. În *La Dépêche de Paris*, 15 iunie 1945.
74. *Cf.* Robert Payne, *op. cit.*, p. 237.
75. În *Newsweek*, 13 ianuarie 1947.
76. În *Ce soir*, 12 august 1939.
77. Roger Boussinot, *op. cit.*, p. 532.

III. Domnul Verdoux

1. Charles Chaplin, *Povestea vieții mele*, Editura Muzicală, București, 1973.
2. Detaliile afacerii Landru, în A. Decaux, *Les Assassins*, Perrin, Paris, 1986.
3. Pierre Leprohon, *Charles Chaplin*, Meridiane, București, 1967.
4. André Bazin, „Le Mythe de Monsieur Verdoux", *Revue du Cinéma*, nr. 1, 1948.
5. În *Positif*, nr. 297, noiembrie 1985, p. 10.
6. Tom Weaver, *A Sci-Fi Swarm and Horror Horde*, McFarland & Co, 2010.
7. Dwight MacDonald, *On Movies*, Prentice Hall Inc., New York, 1969.
8. A.V. Kukarkin, *Charles Chaplin*, Iskusstvo, Moscova, 1988.
9. În *The Nation*, aprilie 1947.
10. André Bazin, *op. cit.*
11. *Povestea vieții mele*, ed. cit., pp 348-357.
12. Dwight MacDonald, *op. cit.*
13. John McCabe, *Charlie Chaplin*, Doubleday and Company Inc., New York, 1978.

14. Georges Sadoul, *Charlot*, ESPLA, Bucureşti, 1956.
15. David Robinson, *Charlie Chaplin*, Raduga, Moscova, 1990.

IV. Al 41-lea

1. *Cf. Iskusstvo Kino*, nr. 5, Moscova, 1962.
2. Interviu acordat autorului. Mss. inedit.
3. Serghei Iutkevici, *Contrapunct regizoral*, Meridiane, Bucureşti, 1967.
4. *** *Cannes memories*: Festival International du Film de Cannes, 1939-1997, Media Business & Partner's, 1997.
5. *Les Lettres françaises*, 25 mai 1950.
6. Slavko Vorkapics, autor de efecte speciale şi celebru monteur american (de origine sîrbă) care, în perioada interbelică, şi-a impus stilul de amalgamare a unor fotografii, grafice creative şi efecte optice.
7. Citatele din nuvela lui Lavrenev sînt extrase din traducerea lui Al. Ştefănescu-Medeleni şi E. Szilágyi, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1960.

V. Trăiască Mexicul!

1. Ivor Montagu, *With Eisenstein in Hollywood*, Seven Seas Publisher, Berlin, 1968.
2. *Bulletin de la Cinématèque suisse*, noiembrie 1954, Lausanne.
3. S.M. Eisenstein, *Le film, sa forme, son sens*, Bourgeois, Paris, 1976.
4. Pînă aici, citat din Grigori Aleksandrov, *Le cineaste et son temps*, Editions du Progrès, Moscova, 1979. În continuare, parafrază după „Declaraţie", din antologia *A şaptea artă*, vol. II, Meridiane, Bucureşti, 1967.
5. Grigori Aleksandrov, *op. cit.*
6. *Ibidem.*
7. S.M. Eisenstein, „Unica", în *Articole alese*, Cartea Rusă, Bucureşti, 1948.
8. S.M. Eisenstein, *Œuvres*, UGE, Paris, 1974.

9. *Script*, Hollywood, 28 iunie 1930.
10. Ivor Montagu, *op. cit.*
11. „Pajalusta", *Proletarskoe Kino*, 17-18, Moscova, 1932.
12. *Cinema*, Bucureşti, 16 ianuarie 1931.
13. *** *The Making and Unmaking of „Que viva México"*, Thames and Hudson, Londra, 1970.
14. Grigori Aleksandrov, *op. cit.*
15. *Cf.* Marie Seton, *Serghei M. Eisenstein*, Bodley Head, Londra, 1952.
16. *** *The Making and Unmaking of „Que viva México"*, ed. cit.
17. Maurice Bardèche, *Histoire du cinéma*, André Martel, Paris, 1954.
18. S.M. Eisenstein, *Articole alese*, Cartea Rusă, Bucureşti, 1948, în „Note".
19. Marie Seton, *op. cit.*
20. În limba română în original, p. 274.
21. Manifest publicat de *Experimental Cinema*, iunie 1933.
22. Maurice Bardèche, *Histoire du cinéma*, ed. cit.
23. Ivor Montagu, *op. cit.*
24. *Cf. The Making and Unmaking of „Que viva México"*, ed. cit.
25. Mary Seton, *op. cit.*
26. Nikolai Cerkasov, *Zapiski sovietskovo aktiora*, Moscova, 1951.
27. Grigori Aleksandrov, *op. cit.*
28. Mss. neterminat, păstrat în arhiva S.M. Eisenstein.

Index de filme

A

A şaptea pecete (1957) 332
Aelita (1924) 332
Aerograd (1935) 465
Al 41-lea/Sorok pervîi (1956) 329-360
Aleksandr Nevski (1938) 466-468, 472-473
Anna Christie (1930) 381
Anul trecut la Marienbad (1961) 406
Aurora (1927) 122
Aurul lui Sutter (1936) 392, 394

B

Balada Soldatului (1959) 357
Bardelys magnificul(1926) 381
Băieţii veseli (1934) 486
Blame the Woman (1932) 454
Bulgăre de seu (1934) 465

C

Cabinetul doctorului Caligari (1920) 367
Canalul (1957) 332
Casa din sticlă (1930) 384
Casa din vale (1941) 173
Căderea Berlinului (1949) 333
Călătorie în coşmar/Journey into Fear (1943) 177
Ceapaev (1934) 465
Cecilia trandafirilor roşii (1918) 140
Cetăţeanul Kane/Citizen Kane (1941) 11-198
Chermeza funebră (1934) 463
Cînd cavalerii erau în floare (1922) 140, 148
Cîntăreţul nebun (1929) 373
Claudia (1943) 157
Clopotele de la miezul nopţii (1965) 195
Cocoşatul de la Notre Dame (1939) 131
Contraplan (1932) 465
Crucişătorul Potemkin (1925) 364, 366-367, 372-373, 375, 377-379, 383, 391, 396, 407-408, 414, 419

D

Dama de pică (1916) 344
Destine de femei/Frauennot-Frauenglück (1929) 374
Dictatorul/The Great Dictator (1940) 313, 319
Diligenţa (1939) 128, 245
Docurile din New York (1928) 373
Dog's Life (1918) 302
Domnul Verdoux/Monsieur Verdoux (1947) 293-328
Dr. Jekyll şi Mr. Hyde (1941) 173

B.C.U. M. EMINESCU IAŞI

Dramă nostimă/Drôle de drame (1937) 285

E

Eliso (1928) 290

F

Fata de la ora 5 (1928) 149
Fructele mîniei (1940) 118
Fugi, ţigane (1917) 137

G

Gunga Din (1939) 102, 131

H

Heidi (1937) 48
Hellzapoppin' (1941) 173, 305
Hi, Nellie! (1934) 114
Hollywoodul aşa cum e! (1933) 142

I

Inima Spaniei (1937) 237
Inimile vîrstei (1934) 27
Intoleranţa (1916) 383
Ivan cel Groaznic (1944) 473-475, 478, 480-481, 484-486

Î

Îngerul albastru (1930) 373-374
Întoarcerea la viaţă (1938) 237

J

Jane Eyre (1943) 176
Jurămîntul (1946) 332-333
Justice d'abord (1921) 332

K

Kampf um Rom (1968) 43

L

La răscruce de vînturi (1939) 38, 94, 102, 118
Limelight (1952) 313
Linia generală (1929) 372, 377, 380
Lumea interlopă (1927) 102
Luminile oraşului/City Lights (1931) 311, 314, 391

M

Maiestatea neagră (1936) 385
Marianne (1929) 149
Mica doamnă (1932) 114
Micul New York de odinioară (1923) 144
Misterul lui Tarzan (1941) 454
Moana (1926) 382
Modern Times (1936) 313

N

Nanuk (1922) 382
Naşterea unei naţiuni (1915) 124
Nebunii de aprilie (1920) 144
Nimic nou pe frontul de Vest (1930) 382
Noaptea care a zguduit America (1975) 19
Nopţile Cabiriei (1957) 332
Notorious (1946) 102

O

Octombrie (1928) 372, 375, 377, 383, 387, 390, 429, 465
Orgoliul Ambersonilor (1942) 176--177, 179
Othello (1952) 187

P

Parada dragostei (1929) 381
Parizianca (1923) 326
Pămînt (1930) 228, 290, 346
Pămînt spaniol (1937) 42, 237
Păsările (1963) 176
Pe aripile vîntului (1939) 38, 157
Piratul negru (1926) 390
Pîinea noastră cea de toate zilele (1929) 382

Prea mult, Johnson (1938) 34, 37
Prima pagină (1931) 100, 102, 115
Procesul celor trei milioane (1926) 337
Profesorul Unrat (1930) 373
Psycho (1960) 176

R

Rapacitate/Greed (1924) 71, 121, 174, 176, 182
Reporterul anchetează/The Inquiring Reporter (1934) 463
Romanţă sentimentală (1930) 374

S

S-a întîmplat într-o noapte (1934) 114
Sărbătoarea Sfîntului Jorgen (1930) 337
Scarface (1932) 102
Scurtă istorie (1956) 332
Sergentul York (1941) 58, 173
Sfîrşitul Sankt Petersburgului (1927) 228, 249
Shanghai Express (1932) 382
Show People (1928) 145
Silly Symphonies (1929-1939) 389
Simfonia mexicană (1942) 471
Sîngele unui poet (1932) 27
Sosirea trenului în gara La Ciotat (1896) 122
Speranţa/L'Espoir/Sierra de Teruel (1945) 199-291
Stigmatul răului/Touch of Evil (1958) 443

Ş

Şoimul maltez (1941) 173

T

Tarzan în luptă pentru viaţă (1947) 454
Tarzan şi amazoanele (1948) 454
Tarzan şi fîntîna vrăjită (1949) 454
Taxi Driver (1976) 176
Tăunul (1955) 344
The Kid (1921) 313
The March of Time (1930) 49
The Patsy (1928) 145
The Pilgrim (1923) 304
Timp în soare (1940) 467, 470-471, 480
Totul despre Eva (1950) 96
Totul e Adevărat/It's all true (1993) 178
Tragedia americană (1931) 402-406, 441
Trăiască Mexicul!/¡Que viva Mexico! (1932) 176, 361-488
Triumful lui Tarzan (1943) 454
Triumful voinţei (1935) 333
Tunete asupra Mexicului/Thunder over Mexico (1933) 449-451, 454-456, 458-459, 463, 465, 470, 480

Ţ

Ţarul Ivan îşi schimbă profesia (1973) 464

U

Un condamnat la moarte a evadat (1956) 332
Unknown World (1951) 307

V

Vechi şi nou (1929) 122, 372, 375, 377
Vers la lumière (1921) 332
Vertigo (1958) 176
Visul unei nopţi de vară (1935) 152
¡Viva Villa! (1934) 102, 115, 430
Volga-Volga (1938) 486
Vulpile (1941) 173

W

West Side Story (1961) 46, 168

Z

Ziua morţilor (1934) 425, 456, 463-464, 466, 470

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Index de nume

A

Agee, James 289, 319, 326
Aleksandrov, Grigori 361, 364, 371--375, 378, 380, 387, 394, 397, 422-423, 429, 433, 445-447, 449, 465, 472, 476, 479, 483-487
Alland, William 11, 70, 159
Amengual, Barthélmy 290
Anderson, Earl 148
Anderson, Maxwell 101, 168
Anderson, Sherwood 97, 168
Antonioni, Michelangelo 126
Aragon, Louis 165, 210, 274, 289
Arbuckle, Roscoe (Fatty) 55, 151
Astaire, Fred 47
Ataşeva, Pera 449
Aub, Max 199, 239, 241-243, 272-273, 275
August, Joseph 118
Auriol, Jean-Georges 369

B

Bach, Johann Sebastian 228
Bacon, Irving 293
Baker, Carlos 282
Baker, John 445, 458
Balázs, Béla 364, 369
Ball, Lucille 42
Bánky, Vilma 385
Barber, Rowland 153
Bardèche, Maurice 455-456, 463
Barker, Lex 454
Barry, Joan 293-294
Barrymore, John 25, 113, 381
Batista, Linda 178
Bazin, André 71-72, 122, 124, 174-175, 303, 322
Beaton, Cecil 150
Beckman, John 293
Beethoven, Ludwig van 228
Belfrage, Cedric 170
Berenguer, Manuel 199
Bergen, Edgar 14
Bergere, Rita 153
Bergman, Ingmar 332
Bernhardt, Sarah 145
Bernstein, Maurice 24
Bitzer, Gottfried Wilhelm („Billy") 125, 383
Blitzstein, Marc 29-30, 35
Blum, Léon 231, 233
Bonaparte, Napoleon 146, 165
Booth, Enos S. 450
Borgia, César 45, 183
Borodin, Mihail 219-220
Bouissounouse, Janine 364, 369

Bourdet, Claude 278
Boussinot, Roger 291
Bow, Clara 104
Boyer, Charles 153
Brasillach, Robert 203, 286
Brauner, Artur 43-44
Breen, Joseph 324
Brenner, Anita 411, 471
Bresson, Robert 332
Breton, André 209
Brisbane, Arthur 61
Brontë, Emily 94
Brooks, Louise 306
Brown, Horace 190, 192
Brown, John 29
Brulatour, Jules 60

C

Capra, Frank 107
Carmo, Maria do 182
Carné, Marcel 285
Carol al II-lea al României 231
Carranza, Venustiano 423
Carroll, Earl 154
Carroll, Nancy 104
Cavalcanti, Alberto 364
Ceauşescu, Nicolae 66
Cendrars, Blaise 392
Chabrol, Claude 291
Chagall, Marc 187
Chamberlain, Neville 241
Chantal, Suzanne 241, 249-250, 268, 273
Chaplin, Charles 13, 38, 63, 77-78, 80, 127, 129, 145, 147-148, 150-151, 155-156, 163, 171-172, 293-296, 299-301, 304-329, 379, 390-391, 404, 409, 415, 475
Chevalier, Maurice 201, 381
Chevasson, Louis 204
Chewing, Wallace 293
Christophe, Henri 28-29
Churchill, Winston 279-280
Ciaureli, Mihail 332-333
Cisneros, Ignacio Hidalgo de 234
Ciuhrai, Grigori 329, 331, 333-334, 337, 339-341, 343-345, 347-350, 352, 354-356, 358
Clair, René 329, 357
Clayton, John 25
Clotis, Josette 250, 268, 271, 280
Cocteau, Jean 27, 330, 332
Codina, Pedro 260-261, 274
Cohen, Lester 399
Cohn, Harry 106-107
Colbert, Claudette 150
Collins, Ray 11, 89
Colman, Ronald 407
Comarnescu, Petru 36
Comingore, Dorothy 11, 46
Conrad, Joseph 40, 42
Conway, Jack 430
Coppola, Francis Ford 126
Cornell, Katharine 26
Corniglion-Molinier, Édouard 223-226, 238-239, 274, 278, 285
Correll, Mady 293
Cotten, Joseph 11, 35, 81, 96, 110, 120, 177
Coulouris, George 11, 45, 112-113, 119-120
Courant, Curt 293
Crabbe, Buster 454
Craig, Gordon 25
Craig-Sinclair, Mary 410, 412-414, 428, 432, 436, 441-442, 457
Crosby, Harry Lillis („Bing") 143-144
Cunliffe, Marcus 409

D

D'Arc, Jean 293
Daladier, Édouard 241, 272

Dana, H.W.L. 432, 453, 460-461
Daniels, Bebe 104
Darian, Adina 44
Davies, Ethel 152
Davies, Marion 58-59, 67, 109, 129, 135-166, 186, 189, 191-193
Davis, Bette 150
Delac, Charles 275
DeMille, Cecil Blount 157, 379
Díaz, Porfirio 419, 423, 439
Dichiseanu, Ion 43
Diderot, Dennis 368
Dieterle, William 37, 103, 119
Dietrich, Marlene 373
Dimitrov, Gheorghi 223
Disney, Walt 25-26, 389-391
Dobb, Maurice 468
Donskoi, Mark 465
Dos Passos, John Roderigo 60, 62-63, 70, 77, 97, 237
Dostoievski, Feodor Mihailovici 245, 357
Dovjenko, Aleksandr 227, 236, 290, 329, 332, 346, 465
Dreiser, Theodore 399-401, 403, 406, 440-441
Dryden, Wheeler 293
Dumas tatăl, Alexandre 45
Dunbar, Paul 34
Duncan, Isadora 97
Dunne, Irene 150
Dupak, Nikolai 329
Dwan, Allan 48
Dyck, Antoon van 78

E

Eden, Anthony 49
Ehrenburg, Ilia 227, 234, 239-240, 274
Eisenstein, Serghei M. 70, 122, 150, 176-177, 227, 236, 260, 273, 290, 332, 361, 364-487
Eliade, Mircea 262
Ellington, Duke 178
Elsom, Isobel 293
Enescu, George 230
Ernst, B.M.L. 447
Erwin, Stuart 114
Esenin, Serghei 97

F

Fairbanks, Douglas 378-379, 382, 390
Fanto, George 180
Faulkner, William Cuthbert 70, 101, 290
Fellini, Federico 332
Ferguson, Perry 131
Feuchtwanger, Lion 25
Fischer, Louis 450, 458-459, 461
Fish, Hamilton 403-404
Fitzgerald, F. Scott 100, 106, 290
Flaherty, Robert J. 260, 382
Fleming, Robert 173
Florey, Robert 99, 293, 322
Fonda, Henry 150
Ford, Charles 122
Ford, John 118, 128, 173-174, 245, 390
Foster, Norman 177
Franco, Francisco 201, 229, 233, 245, 271, 275, 286
Frank, Nino 288

G

Gable, Clark 114, 150, 157-158
Garaudy, Roger 244
Garbo, Greta (Greta Lovisa Gustafsson) 135, 150, 238, 381, 385
Gard, Roger Martin du 210
Gaulle, Charles de 280, 284-285
Geduld, Harry 456
Gershwin, Ira 143, 186-187
Gershwin, Leonore 186-187

Gide, André 223-224, 235, 250, 278, 288
Gillet, Louis 202
Gillette, William 34
Gish, Eleanor 148
Gish, Lillian 140-142, 150
Godard, Jean-Luc 273, 291
Goethe, Johann Wolfgang von 165
Goldsmidt, Clara 205
Goldwyn, Samuel 407-408
Gonçalves, Nélson 178
Gorki, Maxim 227, 465
Gottesman, Ronald 456, 459, 463
Grace, Georges 273
Grasse, Robert De 118
Grasset, Bernard 211, 217
Grierson, Ruby 260
Griffith, David 70, 124, 141, 329, 383-384

H

Hals, Frans 78
Hammond, Percy 29
Hardwicke, Cedric 293
Harlow, Jean 154
Harrison, Jim 21
Harvey, Laurence 43
Hawks, Howard 58, 173
Hays, Will H. 323, 412
Hearst, David 190
Hearst, George 65
Hearst, Millicent 129, 133, 136, 139, 163
Hearst, William Randolph 12, 54-96, 109-110, 113, 128-129, 135-141, 144-158, 163, 165-170, 172-176, 186-193, 197
Hecht, Ben 99-102, 109, 111, 115
Hellman, Lillian 237
Hemingway, Ernest 42, 97, 234, 237, 282-283
Henie, Sonja 150
Herrmann, Bernard 11, 93-94, 103, 112-113, 119, 176
Hill, Roger 25
Hilton, Edward 25
Hirochi, Higo 364
Hitchcock, Alfred 119, 176
Hitler, Adolf 13, 63, 201, 222, 241, 273, 275, 302, 314
Homer 289
Hopper, Hedda 154, 169, 193
Houseman, John 26-32, 35, 40, 42-45, 82, 96, 108, 110, 160
Huston, John 173

I

Iat-Sen, Sun 213, 219
Ince, Thomas H. 151
Insull, Samuel 60, 98
Iutkevici, Serghei 331, 465
Ivaşov, Vladimir 359
Ivcenko, Viktor 329
Ivens, Joris 237
Izviţkaia, Izolda 329, 343, 346

J

Jacob, Max 204
Jannings, Emil 373
Jeanne, René 122, 287
Jeanson, Henri 287
Joyce, James 405
Jugie, René 282

K

Kael, Pauline 93-94, 112-114, 127
Kafka, Franz 186
Kai-Şi, Cian 221, 236
Kazin, Alfred 235, 240
Kessel, Joseph 223
Kimbrough, Hunter 414, 432-435, 439-440, 443
Kinski, Klaus 43

Kirstein, Lincoln 447, 450, 463
Kline, Herbert 237
Kohler, Arnold 365, 367, 369
Kohner, Paul 395
Koltunov, Grigori 329
Korda, Alexander 239
Koscina, Sylva 43
Kriucikov, Nikolai 329, 341
Kublai-Han 50
Kuleşov, Lev 481

L

Labiche, Eugène 34
Lacouture, Jean 227, 278, 283
Lado, José María 199, 262
Laemmle, Carl 395, 397
Lalou, René 202
Lamarr, Hedy 153
Landru, Henri Désiré 294-302, 315, 318
Langevin, Paul 227
Larquey, Pierre 238
Lasky, Jesse 379-380, 392, 394, 397, 399, 401
Lattre de Tassigny, Jean de 283
Lavreniov, Boris 329, 332, 334, 336, 338-339, 348, 353, 355, 357
Lawrence, Thomas 64, 455
Lederer, Charles 109
Lederer, George 136, 153
Léger, Fernand 204
Leprohon, Pierre 322
Lesser, Sol 449-450, 454-456, 458, 463-464, 468, 470
Lewis, Sinclair 293, 409
Leyda, Jay 487
Leyva, Aragón 416, 424-425
Lombard, Carole 39, 150, 158
London, Jack 410
Lumière, Auguste 122
Lumière, Louis 122
Lundberg, Ferdinand 188

M

MacDonald, Dwight 311, 326
MacDonald, Jeanette 381
Machiavelli, Niccolò 45
Madaule, Jacques 203
Major, Charles 140
Malraux, André 199-217, 219-229, 232-241, 243-250, 252-254, 256-291, 465
Malraux, Clara 205, 207, 209, 211, 217, 219, 249-250, 277
Malraux, Roland 279-280
Mandrot, Hélène de 364-367, 369-370
Mankiewicz, Francis 96, 104
Mankiewicz, Frank 96
Mankiewicz, Herman J. 11-12, 95-135, 158, 160-161, 165-166, 174, 186-187, 192, 196-197
Mankiewicz, Joseph L. 97, 104-105
Mankiewicz, Sara 187
Mann, Heinrich 373
Mann, Thomas 103
March, Fredric 237
Mareţkaia, Vera 476
Marion, Denis 199, 239, 257, 260, 263
Marx, Harpo 153
Massenet, Jules 93
Mauriac, François 222
Maurois, André 12
May, Ada 293
Mayer, Louis B. 107, 141-142, 175, 392
McCarthy, Charlie 14, 17-19
McKinley, William 62-63
McPherson, Kenneth 450
Mejuto, Andrés 199
Menjou, Adolphe 326
Meyerhold, Vsevolod 227
Milestone, Lewis 382
Milhaud, Darius 199, 275
Mitry, Jean 124, 260, 288
Mitterrand, François 194

Molière, Jean-Baptiste 195
Molotov, Viaceslav 372
Monosson, L. 430, 436
Montagu, Ivor 365-367, 378-380, 384, 394, 400, 402, 404, 407, 412
Montgomery, Robert 157
Montherlant, Henry de 202-203, 229
Moorehead, Agnes 74
Morand, Paul 213
Morariu, Modest 271
Moreau, Jeanne 184
Morgan, Julia 64, 66
Moussinac, Léon 364, 366, 369, 375-376
Mumo, Mzotga 364
Muni, Paul 114
Murnau, Friedrich Wilhelm 122, 205, 379, 384, 408
Mussolini, Benito 32, 201, 314

N

Nash, Marilyn 293, 307
Neagle, Anna 275
Nero 146
Nesbit, Evelyn 154
Nevski, Aleksandr 466-468, 472-473
Nicholson, Virginia 27, 35, 37
Nico, Williard 293
Nijni, V. 449
Niven, David 150
Noble, Peter 32

O

Oberon, Merle 38
Olivier, Albert 288
Olivier, Laurence 38
O'Neill, Eugene 294
O'Neill, Oona 294-295, 309, 327
Orlova, Liubov 476

P

Pabst, Georg Wilhelm 239
Page, Louis 199, 239, 247, 265, 272
Pagnol, Marcel 332
Panigel, Armand 422, 480
Paraschivescu, Miron Radu 212
Parsons, Louella 47, 49, 52-53, 59, 63, 68, 71, 141, 148, 155, 192, 379-380
Pascal, Blaise 220
Payne, Robert 214
Pease, Frank 397, 399, 403, 415
Peña, Julio 199, 260
Peskine, Boris 239, 241
Pétain, Philippe 277
Philips, Carl 15-18, 20
Pickford, Mary 140, 144, 327, 378, 381
Piersic, Florin 43
Plazewski, Jerzy 445-447
Plowright, Joan 33
Polglase, Van Nest 11
Popescu-Gopo, Ion 332, 358, 385
Potter, H.C. 173, 305
Powell, Michael 332
Power, Tyrone 150
Prevost, Jean 217
Prohorenko, Jeana 359-360
Prokofiev, Serghei 481
Protazanov, Iakov 332, 334, 336-344, 348, 352-355, 357
Proust, Marcel 71-72
Pudovkin, Vsevolod 227, 236, 249, 290, 329, 332, 371
Pulitzer, Joseph 60-61
Purviance, Edna 302

Q

Quéval, Jean 288

R

Radek, Karl 227
Rahmaninov, Serghei 460
Rainer, Luise 237

Rathbone, Basil 153
Raye, Martha 293, 305, 312
Regler, Gustav 228
Reinhardt, Max 152, 293
Reisman, Phil 179
Remington, Frederic 62
Renn, Ludwig 227, 229
Resnais, Alain 406
Reynolds, Joshua 64
Richter, Hans 364, 369-370
Riefenstahl, Leni 333
Rijn, Rembrandt van 78
Río, Dolores del 150
Robeson, Paul 385, 449
Robespierre, Maximilien de 246-247
Robson, Marc 11, 116
Rochon, Henri 288
Rockefeller, Nelson 64, 167, 177, 179, 181
Rogers, Ginger 47
Roman, Valter 231
Romm, Mihail 359-360, 465, 478
Roosevelt, Franklin Delano 21, 28, 177, 237
Rougeul, Jean 288
Rubens, Peter Paul 78
Russel, Ken 112-114
Ruttmann, Walter 364, 366, 369

S

Sadoul, Georges 288, 333, 375, 479-480
Sage, Russell 77-78
Saint-Exupéry, Antoine de 281
Sargent, Joseph 19
Saroyan, William 168
Sartre, Jean-Paul 271, 278
Savonarola, Girolamo 45
Schaefer, George 36-38, 42, 45, 47, 55-57, 108, 166-168, 170, 172-173, 175-176, 196-197
Schenck, Joseph 378, 391-392
Schenck, Nicholas 55-56
Schopenhauer, Arthur 308
Schrager, Rudolph 293
Schulberg, B.P. 394, 401, 446
Schumann, Maurice 285-287, 290
Scorsese, Martin 176
Seiler, Conrad 403
Selznick, David O. 38
Sempere, José 199, 260-261
Seton, Marie 417, 444, 447, 452, 467-471
Shakespeare, William 24, 28, 186
Shaw, George Bernard 34, 65, 155, 324, 379, 397, 415
Shearer, Norma 150, 153-154
Sheridan, Richard Brinsley 98
Sherwood, Robert E. 101, 168
Sica, Vittorio de 260
Sinclair, Upton 409-415, 418, 427-464, 467-469, 471, 483, 486
Siodmak, Robert 43
Sloane, Everett 11
Socrate 322
Somerset Maugham, William 149
Stahanov, Aleksei 49-50
Stalin, Iosif Vissarionovici 332-333, 372, 435-437, 439, 442, 448, 460, 478-479
Stanton, Olive 31
Stéphane, Roger 278
Stern, Seymour 424, 435, 449-451, 461
Sternberg, Josef von 102, 373, 382, 385, 395, 406, 441
Stevens, George 332, 400
Stevenson, Robert 176
Stewart, Paul 133, 162
Stokowski, Leopold 439, 445
Strauh, Maxim 464, 485
Strijenov, Oleg 329, 344
Stroheim, Erich von 71, 121, 124, 174-176, 182, 238, 384
Sturges, Preston 113
Swanson, Gloria 145

Ş

Şapovalov, Gheorghi 329
Şenghelaia, Nikoloz 290
Şostakovici, Dmitri 227, 333
Ştrauh, I. 341
Şumiaţki, Boris 464

T

Taylor, Robert 326
Temple, Shirley 48
Thalberg, Irving 101-102, 141, 463
Thälmann, Ernst 229
Thomas, André 199, 239
Thomas, J. Parnell 327
Thorez, Maurice 201
Tisse, Eduard 361, 364, 369, 372, 374-375, 378-380, 427, 429, 435, 445-446, 455, 465, 476, 483
Titulescu, Nicolae 231-232
Toland, Gregg 11, 75, 86, 117-121, 123, 126-127, 130-132, 160, 164
Tolstoi, Lev Nicolaevici 245
Totheroh, Roland 293, 326
Tourneur, Maurice 236
Truffaut, François 119, 175, 291
Tynan, Kenneth 120

U

Urusevski, Serghei 329, 339, 350

V

Vanec, Claude 206-207, 212
Varenne, Alexandre 215-216
Vayo, Julio Álvarez del 415
Vertov, Dziga 227
Viansson-Ponté, Pierre 280
Vidor, King 145, 260, 382
Viertel, Salka 440
Villa, Pancho 412, 423
Vinci, Leonardo da 45
Viollis, Andrée 237
Vişnevski, Vsevolod 464
Voiţik, Ada 343
Voroşilov, Kliment 372

W

Wagner, Richard 368
Wajda, Andrzej 332
Wallis, Gladys 98
Walsh, Raoul 142
Wanger, Walter 157
Warrick, Ruth 11
Wechsler, Lazar 363-364, 366, 374
Weiller, Paul-Louis 223
Welles, Orson 11-60, 62-64, 67-76, 82-91, 93-96, 106-121, 124-135, 159-189, 192-196, 237, 293-295, 443
Wells, Herbert G. 17, 22-23, 379
White, Alice 150
Whitney, Liz 154
Wilder, Thornton 26, 84
Willer, William 37
Williams, Kenneth 33
Wilson, Edmund 220, 433
Wilson, Richard 181-182
Wise, Robert 11, 46, 116, 119, 168, 177, 179
Wright, Basil 260
Wyler, William 94, 118, 173

Y

York, Alvin C. 58

Z

Zanuck, Darryl F. 181
Zapata, Emiliano 423
Zinnemann, Fred 119
Zittel, Carl 137-138
Zolotow, Sam 98-99

Cuprins

Mulţumiri 7
În loc de prefaţă 9

Cetăţeanul Kane (*Citizen Kane*) 11
Speranţa (*L'Espoir/Sierra de Teruel*) 199
Domnul Verdoux (*Monsieur Verdoux*) 293
Al 41-lea (*Sorok pervîi*) 329
Trăiască Mexicul! (*¡Que viva México!*) 361

Note bibliografice 489
Index de filme 497
Index de nume 501

În colecţia Cinema

au apărut:

Alex. Leo Şerban – *4 decenii, 3 ani şi 2 luni cu filmul românesc*
Andrei Gorzo – *Bunul, răul şi urîtul în cinema*
Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vîrstele peliculei* (ediţia a II-a), vol. I: *De la „Stropitorul stropit" la „Rapacitate" (1895-1924)*
Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vîrstele peliculei* (ediţia a II-a), vol. II: *De la „Ultimul dintre oameni" la „Don Juan" (1924-1927)*
Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vîrstele peliculei* (ediţia a II-a), vol. III: *De la „Cîntăreţul de jazz" la „Luminile oraşului" (1927-1931)*
Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coord.) – *Cele mai bune 10 filme româneşti ale tuturor timpurilor stabilite prin votul a 40 de critici*
Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vîrstele peliculei* (ediţia a II-a), vol. IV: *De la „A noastră-i libertatea" la „Pe aripile vîntului" (1931-1939)*
Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coord.) – *Noul cinema românesc. De la tovarăşul Ceauşescu la domnul Lăzărescu*
Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută. Politică şi propagandă în filmul românesc de ficţiune (1912-1989)*
Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vîrstele peliculei* (ediţia a II-a), vol. V: *De la „Cetăţeanul Kane" la „Trăiască Mexicul!" (1939-1979)*

în pregătire:

Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coord.) – *10 regizori de ieri şi de azi*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

CINEMA

„Cei mai buni cronicari de film ai ultimilor 60 de ani se numesc D.I. Suchianu, Ecaterina Oproiu și Tudor Caranfil... În acest caz nu e de mirare că regizorul tînăr cu cele mai răsunătoare succese în momentul actual se numește Nae Caranfil... Dovadă că ce naște din pisică…”

Fănuș Neagu (*Caiet-Jurnal*, 29 ianuarie 2009, în *Literatorul*, nr. 144, mai 2011)

„Nu știu dacă tinerii se vor duce mai mult la cinema după ce au citit *Vîrstele peliculei*, fiindcă la mall nu vor găsi nimic asemănător. Rămîne cartea în sine, dincolo de cinema, dar fără să-l trădeze. Ca să parcurgem volumul lui Tudor Caranfil și să ne placă, nu mai avem nevoie, neapărat, de cinema!”

Cristian Tudor Popescu

„Cărţile lui Tudor Caranfil? Am crescut şi m-am format, ca spectator de cinema... educat, (şi) cu ele. *Vîrstele peliculei*? Un roman-fluviu al cinematografiei mondiale. Dacă ar trebui să rămîn pe o insulă pustie (ferice vis!) şi n-aş avea voie să iau cu mine nici un film, aş lua *Vîrstele peliculei* scrise de Tudor Caranfil...”

Ioan-Pavel Azap

„Secvenţele *Vîrstelor* lui Tudor Caranfil tind să fixeze, în liniile nemişcătoare, dar pline de semnificaţie ale efigiei, conturul unei lumi.”

Ioana Mălin

Vîrstele peliculei este primul proiect editorial aparţinînd unui autor român inclus în lista celor mai bune cărţi de film, propusă editorilor europeni de un juriu internaţional independent, cu sprijinul Federaţiei Internaţionale a Criticilor de Film (FIPRESCI).

EDITURA POLIROM
ISBN (vol. I-V) 978-973-46-1413-4
ISBN 978-973-46-2452-2
9 789734 624522
www.polirom.ro

Foto copertă: © Northfoto/Heritage Images